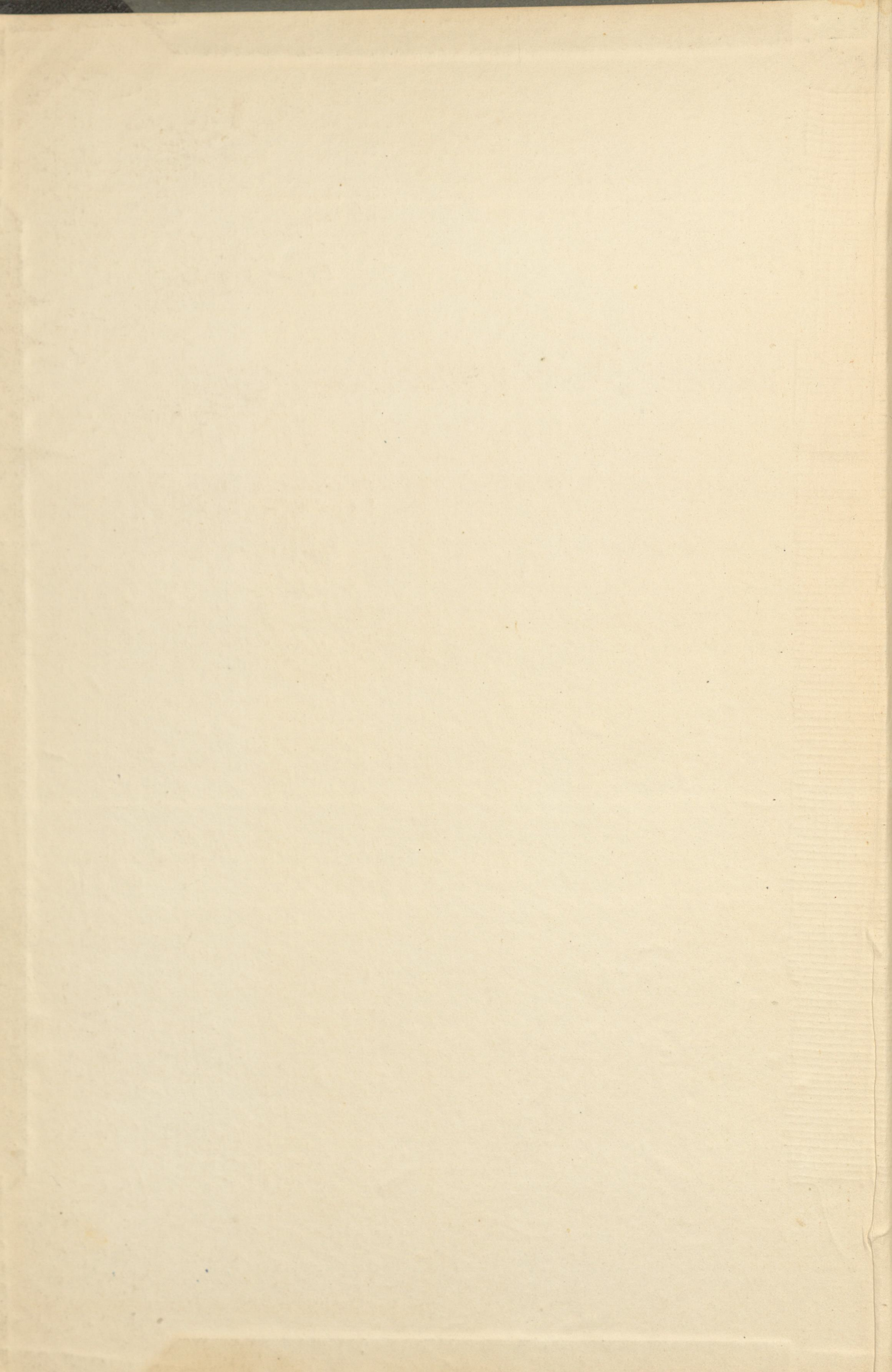




I M A G O - B Ü C H E R / V

GEMEINSAME TAGTRÄUME

VON

HANNS SACHS

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
LEIPZIG / WIEN / ZÜRICH

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
Wien VII. Andreasgasse 3

SIGM. FREUD
GESAMMELTE SCHRIFTEN

I

Studien über Hysterie / Frühe Arbeiten zur Neurosenlehre (1893—98) (Charcot — Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organ. et hystériques — Die Abwehr-Neuropsychosen — Über die Berechtigung, von d. Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als „Angstneurose" abzutrennen – Obsessions et phobies — Zur Kritik d. Angstneurose — Weitere Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychosen — L'hérédité et l'étiologie des névroses — Zur Ätiologie der Hysterie — Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen)

II

Die Traumdeutung *(I.—VI. Kapitel)*

III

Die Traumdeutung *(VII. u. VIII. Kapitel)* **/ Über den Traum / Beiträge zur Traumlehre** (Märchenstoffe in Träumen — Ein Traum als Beweismittel — Traum und Telepathie — Bemerkungen zur Theorie und Praxis der Traumdeutung)

IV

Zur Psychopathologie des Alltagslebens / Das Interesse an der Psychoanalyse / Über Psychoanalyse / Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung

V

Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie / Arbeiten zum Sexualleben und zur Neurosenlehre (Meine Ansichten über die Rolle der Sexualität in der Ätiologie der Neurosen — Zur sexuellen Aufklärung der Kinder — Die „kulturelle" Sexualmoral und die Nervosität — Über infantile Sexualtheorien — Beiträge z. Psychologie des Liebeslebens: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne. Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens. Das Tabu der Virginität — Die infantile Genitalorganisation — Zwei Kinderlügen — Gedankenassoziation eines 4jähr. Kindes — Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität — Über den hysterischen Anfall — Charakter und Analerotik — Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik — Die Disposition zur Zwangsneurose — Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia — Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung — Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom — Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität — „Ein Kind wird geschlagen" — Das ökonomische Problem des Masochismus — Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia u. Homosexualität — Über neurot. Erkrankungstypen — Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens — Der Untergang des Ödipuskomplexes) **/ Metapsychologie** (Einige Bemerkungen über d. Begriff des Unbewußten in der PsA. — Triebe u. Triebschicksale — Die Verdrängung — Das Unbewußte — Metapsycholog. Ergänzung z. Traumlehre — Trauer und Melancholie — Neurose und Psychose)

VI

Zur Technik (Die Freudsche psychoanalytische Methode — Über Psychotherapie — Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie — Über „wilde" Psychoanalyse — Die Handhabung der Traumdeutung in der Psychoanalyse — Zur Dynamik der Übertragung — Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung — Über fausse reconnaissance [„déjà raconté"] während der psychoanalytischen Arbeit — Zur Einleitung der Behandlung — Erinnern, Wiederholen u. Durcharbeiten — Bemerkungen über die Uebertragungsliebe — Wege der psychoanalyt. Therapie — Zur Vorgeschichte der analyt. Technik) **/ Zur Einführung des Narzißmus / Jenseits d. Lustprinzips / Massenpsychologie u. Ich-Analyse / Das Ich u. das Es**

VII

Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse

VIII

Krankengeschichten (Bruchstück einer Hysterieanalyse — Analyse der Phobie eines 5jähr. Knaben — Ueber einen Fall v. Zwangsneurose — Psa. Bemerkungen über einen autobiograph. beschriebenen Fall v. Paranoia — Aus der Geschichte einer infantilen Neurose)

IX

Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva" / Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci

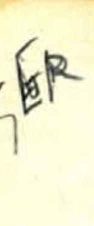
X

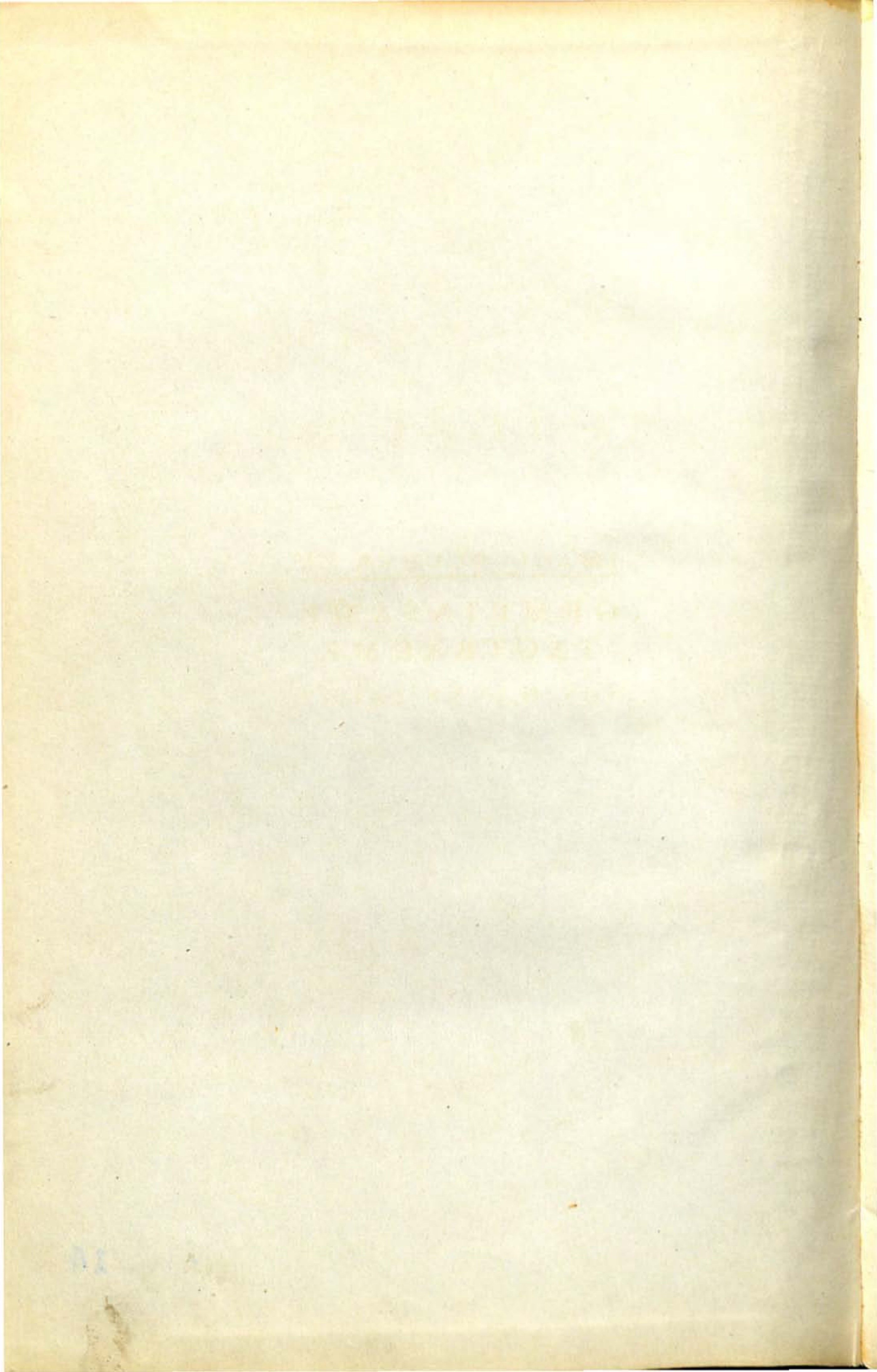
Totem und Tabu / Arbeiten zur Anwendung der Psychoanalyse (Tatbestandsdiagnostik und Psychoanalyse — Zwangshandlungen und Religionsübung — Ueber den Gegensinn der Urworte — Der Dichter und das Phantasieren — Mythologische Parallele zu einer plastischen Zwangsvorstellung — Das Motiv der Kästchenwahl — Der Moses des Michelangelo — Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit — Zeitgemäßes über Krieg und Tod — Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse — Eine Kindheitserinnerung aus „Dichtung und Wahrheit" — Das Unheimliche — Eine Teufelsneurose im 17. Jahrh.)

XI

Nachträge / Bibliographie / Register

Die Bände IV, V, VI u. VII erscheinen im Mai 1924, die anderen bis Ende 1925





IMAGO-BÜCHER / V

GEMEINSAME TAGTRÄUME

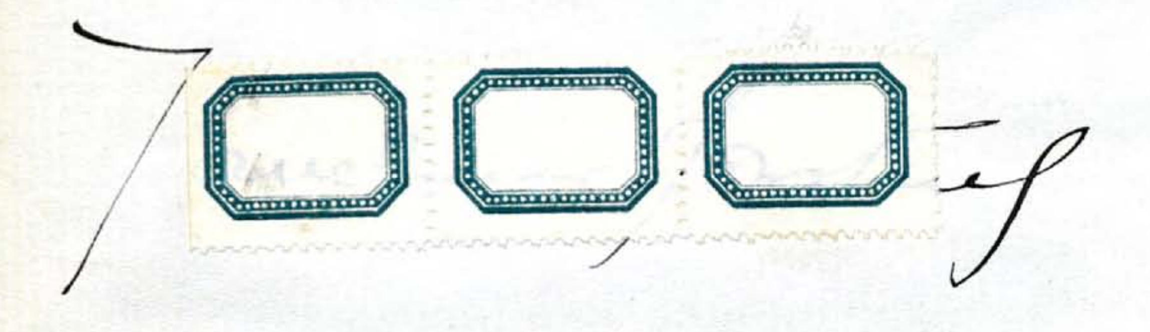
VON HANNS SACHS

IMAGO-BÜCHER / V

GEMEINSAME TAGTRÄUME

VON

HANNS SACHS

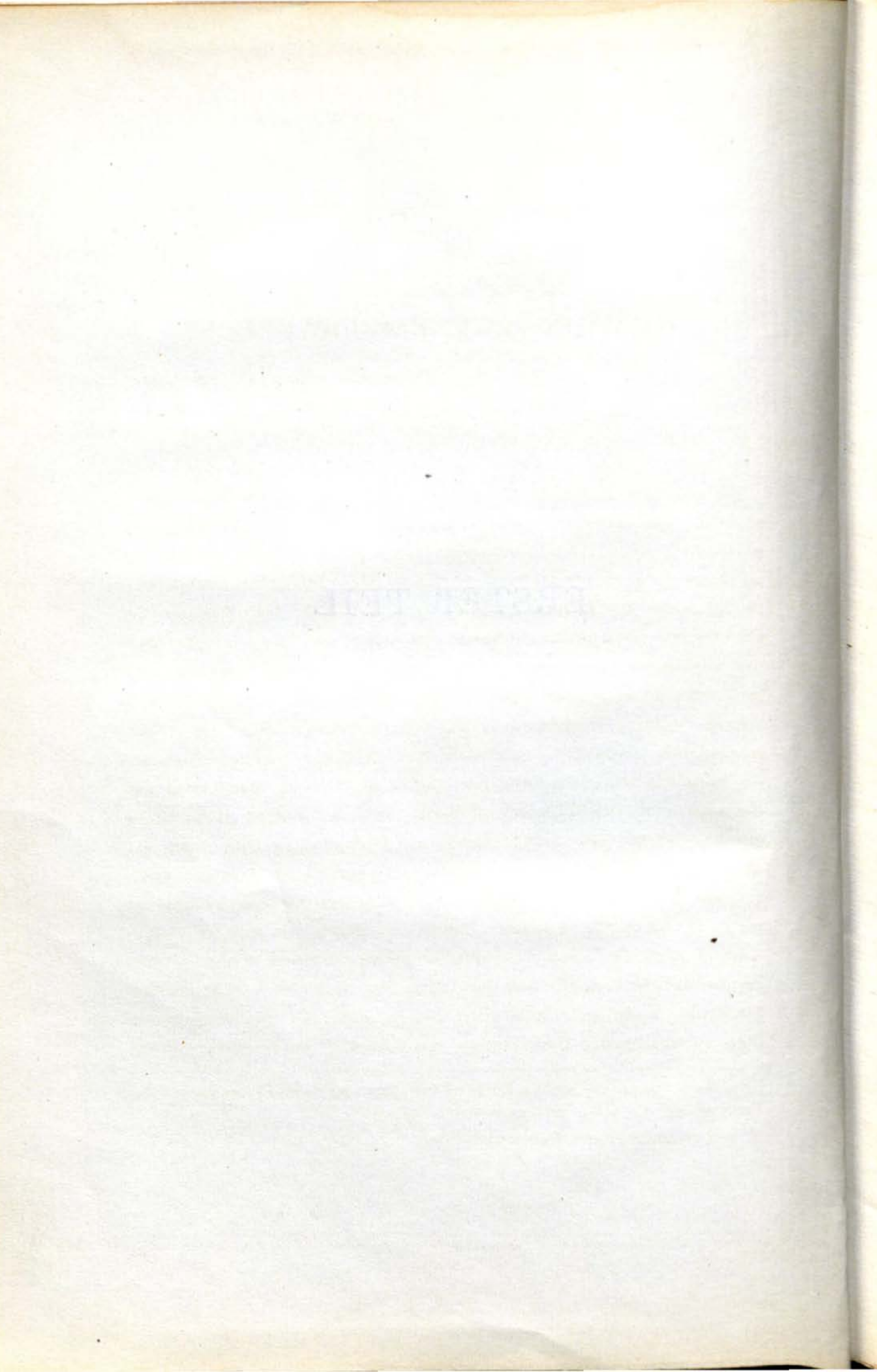


INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG
LEIPZIG / WIEN / ZÜRICH
1924



GEDRUCKT BEI K. LIEBEL IN WIEN

ERSTER TEIL



GEMEINSAME TAGTRÄUME[1]

Them that kills their fathers is a vain lot surely.

John M. Synge: The Playboy of the Western World, Act II.

Es ist eine allgemein geläufige Vorstellung, daß der künftige Dichter sich als ein scheuer, der Wirklichkeit und ihren Freuden abgewandter, in steten Träumereien versunkener Knabe ankündige; „Träume — werdende Lieder"[2] — dieser Titel kann für die ersten Aufzeichnungen des Dichterjünglings allezeit gelten. Der Wunsch, ein Dichter zu werden, taucht meist im Alter der Pubertät, in dem die Tagträume am üppigsten gedeihen, zum ersten Male als neue Idealsetzung auf, allerdings um bei der großen Mehrzahl ebenso schnell wieder unterzugehen, wie die Kindheitsideale, die Wachmann und Eisenbahnschaffner hießen. Als die Psychoanalyse auf die entscheidende Bedeutung der Tagträume für den Lebensweg und die Liebeswahl des Einzelnen hinwies, traf sie wenigstens an dieser einen Stelle mit einer längst gangbaren Überzeugung zusammen, daß nämlich die Tagträume die allgemein-menschliche Vorstufe seien, von der aus sich im begnadeten Sonderfalle der Aufstieg zum Kunstwerk, zur Dichtung vollziehe. Die Psychoanalyse hat nun zwar diese Ansicht nach der einen Seite hin erheblich vertiefen können, indem sie die unbewußten Quellen der Tagträume nachwies und damit eine Erklärung ihrer geheimnisvollen Macht über das Seelenleben und ihres weitreichenden Einflusses auf das Schicksal gab — aber während

---

1) Nach einem auf dem VI. Kongreß der „Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung" im Haag 1920 gehaltenen Vortrag.

2) Justinus Kerner, Reiseschatten.

sie die Zusammenhänge nach unten, zum Unbewußten und Verdrängten hin, aufdecken konnte, ist ihr nach oben, in der Frage, wie sich der Tagtraum zum Kunstwerk verwandle, noch kein ähnlicher Erfolg beschieden gewesen. Hier tritt allerdings ein Faktor hinzu, der für die psychologische Forschung dauernd unzugänglich bleiben muß und einen nicht weiter auflösbaren Rest darstellt: die angeborene, nicht im eigenen Dasein gewonnene, sondern als Erbschaft aus dem Erleben der Ahnen überkommene Begabung. Wir sind bereit, die Bedeutung solcher biologischer Grundtatsachen anzuerkennen, finden uns aber trotzdem bei unserer Seelenforschung durch sie bisher nicht abgeschreckt, ja nicht einmal erheblich eingeengt. Es handelt sich freilich um Grundelemente, die durch die Vererbung in bestimmter und determinierender Weise gegeben sind, aus denen aber, wie wir wissen, durch die Triebentwicklung und die individuellen Erlebnisse der Kinderjahre die verschiedenartigsten seelischen Gebilde hervorgehen können. Was bei dem Einen in künstlerische Begabung ausläuft, kann einem Anderen die Wahl des sein Leben führenden Eros bedeuten, einen Dritten der Neurose, einen Vierten dem Verbrechen in die Arme werfen usw. Mit der Antwort, es sei die künstlerische Begabung, die aus der Unzahl der Tagträumer die kleine Gruppe der Dichter auslese, brauchen wir uns also nicht zu begnügen. Dies umsoweniger, als sie völlig versagt, wenn wir die Frage genetisch stellen, denn der erste, der als Dichter aus der Reihe der Tagträumer hervortrat, war gewiß nicht bloß durch die langsam anwachsende und sich differenzierende Erbschaft, sondern vielmehr durch sein eigenes seelisches Erleben zu diesem Schritt emporgerüttelt worden.

Um die Frage: wie wird aus dem Tagträumer der Dichter? genauer stellen zu können, müssen wir vor allem die Unterschiede zwischen Tagtraum und Dichtung beachten. Das hiezu notwendige Material hat uns die psychoanalytische Forschung geliefert, die sich mit dem Tagtraum in seinen vielfältig verschiedenen und oft schwer faßbaren Formen vertraut gemacht hat und bereits damit begann, das Typische und Allgemeine vom Einzelnen und Besonderen aus-

zuscheiden. Wir wissen, der Tagtraum kennt, von seltenen Ausnahmen abgesehen, nur einen einzigen Helden, den Tagträumer selbst. Er ist der Mittelpunkt, um den sich alles dreht, die anderen Personen bloße Staffagen, Nebenfiguren, die nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern um dem Helden die herbeigesehnte Situation zu gewähren. Tagträume sind ferner formlos; es gibt unter ihnen zwar eine ganze Stufenleiter, die von dem flüchtigen, zusammenhanglosen Fragment bis zur völlig ausgearbeiteten Erzählung, dem „Privatroman" hinaufführt. Aber so verschieden sie untereinander sind, dem Kunstwerk gegenübergestellt eint sie die Abwesenheit innerer und äußerer Formgestaltung: Über die Einleitung huschen sie flüchtig hinweg, vernachlässigen den Aufbau und die Motivierung und hängen alle Lebendigkeit, alle Affektstärke an einige Szenen, die mit geringen Varianten bis ins Unendliche wiederholt werden. Noch weniger bedacht ist der Tagtraum auf Wahrung von Stil, Reim und Rhythmus. Er hat es ja nicht einmal nötig, bis zum Satzbau fortzuschreiten, sondern darf sich getrost einer Vermischung von Wortvorstellungen und Bildern hingeben. Er soll eben nur für den Schöpfer verständlich und genießbar sein, seine Privatangelegenheit im vollsten Sinne des Wortes bleiben.

Ein drittes Unterscheidungsmerkmal hat durch schärfere Beobachtung viel von seiner prinzipiellen Bedeutung eingebüßt. In der Kunst, besonders auf ihren höchsten Stufen, herrscht fast ausschließlich der tragische Ernst. Sie schildert das Leiden der Menschen und ihren Untergang, sie verführt uns zum Mit-Erleben, um uns zum Mit-Leiden zu zwingen. Warum laufen wir ihr immer wieder nach, wie die Kinder dem Rattenfänger? Woher stammt die Lust, uns immer wieder dem von ihr geadelten und verklärten Schmerz, der doch Schmerz bleibt, hinzugeben? Vom Standpunkt des Bewußtseins aus läßt sich die Frage gar nicht beantworten, denn dort ist nur die Unlust sichtbar, die man nicht etwa als unreal bezeichnen darf, weil sie nicht durch wirkliche, sondern durch erfundene Vorgänge hervorgerufen wird. — Vom Tagtraum hingegen, der ja bloß dem unmittelbaren eigenen Vergnügen dient, hat man bisher angenommen,

daß er nur Angenehmes und Willkommenes enthalte. Die tiefer schürfende Untersuchung, die bei diesen meist um die Grenze zwischen dem bewußten und unbewußten Seelenleben schwebenden Produkten nur durch die Psychoanalyse möglich ist, hat gezeigt, daß die angenehmen Tagträume: Befriedigung von Ehrgeiz, erotischem Begehren, Abenteuerlust, Machtbegier usw. allerdings stark überwiegen, daß es aber auch an Tagträumen mit peinlichem Inhalt, die Erniedrigung und Krankheit, Schmerz und Schande ausmalen, keineswegs fehlt. Diese „masochistischen" Tagträume, wie die Psychoanalyse sie nennt, beweisen uns, daß durch die Beziehung zu bestimmten Stoffen oder Gefühlsinhalten sich keine scharfe Scheidelinie zwischen Tagträumen und Dichtung ziehen läßt. Deutlich und klar heben sie sich voneinander nur durch die Grundtatsache ab, daß der Tagtraum von Einem für Einen, das Kunstwerk von Einem für möglichst Viele geschaffen sind. Das Kunstwerk ist eine große soziale Leistung, als solche dem Mythus und der Religion, ja auch dem Gesetze und der Wissenschaft eng verschwistert, der Tagtraum ist asozial.

Die Stelle aufzufinden, wo sich der Übergang vom Asozialen zum Sozialen vollzogen hat, soll unsere eigentliche Aufgabe sein. Doch meldet sich zunächst der Zweifel, ob wir auch den richtigen Ausgangspunkt gewählt haben. Wenn uns dazu ein durchaus asoziales Seelenphänomen tauglich erscheint, warum nicht gleich der Traum, der volle, richtige Nachttraum? Besitzt er doch Gemeinsamkeiten mit dem Kunstwerk, die dem Tagtraum fehlen, vor allem die anscheinend objektive Existenz außerhalb der Person des Erzeugers und unabhängig von ihren Wünschen (der Traum dramatisiert, statt des Privatromans schafft er ein Privattheater), dann die kühne und farbige Erfindung, während der Tagtraum so häufig im ausgefahrenen Geleise zu karren liebt; schließlich daß er, das Bewußtsein überraschend, wo nicht sogar überrumpelnd, aus unbekannten Tiefen emporsteigt, wie die Gesichte, die der Dichter seiner Inspiration verdankt und kaum sein Eigen zu nennen wagt. Dichter aller Zeiten und Schulen haben von der Ähnlichkeit und dem unterirdischen Zusammenhang ihres Schaffens und ihres Träumens gesprochen. Trotz alledem ist

der Traum für unsere Zwecke unbrauchbar, weil seine Abhängigkeit vom Schlaf veränderte seelische Voraussetzungen schafft und eine störende Scheidewand errichtet, die nirgends eine volle Gleichsetzung ermöglicht. — Vielleicht glückt es uns weiterhin zu zeigen, auf welche Weise bei der Weiterentwicklung zum Kunstwerk ein Teil der dem Tagtraum verloren gegangenen Tugenden und Vorzüge des Traumes wiedergewonnen wird.

Während der Traum seine Abkehr von der Umwelt und den Mitmenschen überall strenge wahrt, kennt der Tagtraum eine bedeutungsvolle Ausnahme. Es kommt vor, daß sich zwei irgendwie Gleichgerichtete zusammentun, um gemeinsam einen Tagtraum auszuspinnen, der dann eine Zeitlang beiden den eigenen, allein geführten Tagtraum völlig ersetzt.

Im Laufe seiner Arbeit kann der Psychoanalytiker sich die Überzeugung verschaffen, daß solche gemeinsame Tagträume zwar nicht zu den durchschnittlichen Entwicklungsphänomenen gehören, aber auch nicht allzu selten sind. Es hat sich allerdings nur zweimal für mich so gut gefügt, daß sie im Laufe einer Analyse, obgleich damals schon längst abgetan und halb vergessen, eine so bedeutsame Rolle spielten, daß es möglich und geboten war, sie gründlich analytisch aufzuklären. Nur von diesen beiden Fällen kann ich hier wirklich Gebrauch machen; die anderen, die ich teils bei flüchtigerer Erwähnung in der Analyse, teils durch Berichte analytisch Interessierter kennen lernte, sollen nur dazu benützt werden, um ihnen ein paar allgemeine Kennzeichen zu entnehmen.

Ich habe von keinem gemeinsamen Tagtraum vernommen, der über die Zweizahl hinausgegangen wäre. Sobald ein Dritter hinzukommt, verliert das Ganze den Charakter des Tagtraumes und nimmt den eines Spieles an. Das Spiel — besonders das der früheren Kinderjahre — ist ja ein sehr naher Verwandter des Tagtraumes, je weiter aber die individuelle Entwicklung fortschreitet, desto deutlicher treten die Grenzlinien zwischen beiden hervor. Das liegt zum Teil daran, daß beim Spiel die Aktion im Sinne einer Erfassung, Bemächtigung und Unterwerfung der realen Außenwelt eine stets wachsende Be-

deutung erhält. Ein noch wichtigeres Unterscheidungsmerkmal liegt darin, daß das Spiel mit Ausnahme jener Fälle, die an eine direkte sexuelle Betätigung grenzen, nach wie vor eine vor aller Augen daliegende, öffentliche, erlaubte und unschuldige Sache bleibt, während der Tagtraum mehr und mehr dazu neigt, sich lichtscheu zu verkriechen. Spätestens in der Pubertät, meist schon viel früher, ist er ein Geheimnis geworden, in dessen ängstlicher Bewahrung vor den Augen Anderer, besonders vor denen der Eltern und Erzieher, sich ein sonderbares, dem Tagträumer selbst unerklärliches Schuldgefühl ausdrückt. Die Mitteilung eines Tagtraumes an einen Altersgenossen, die gemeinsame Arbeit daran, wird als Besiegelung eines innigsten Verbundenseins empfunden.

Das für die gemeinsamen Tagträume günstigste Alter scheint mir zwischen dem 5. und 7. sowie zwischen dem 13. und 15. Lebensjahre zu liegen. Diese Zahlen haben sich wohl nicht zufällig in allen mir bekannt gewordenen Fällen ergeben, deren Anzahl allerdings viel zu gering ist, um als Grundlage einer statistischen Feststellung zu dienen. Die analytische Erfahrung weist darauf hin, daß diese beiden Lebenstufen etwas gemeinsam haben, was sich als spezifischer Antrieb für unsere Phänomen leicht verstehen läßt. Beide folgen nämlich unmittelbar auf Epochen, die von ebenso intensiven wie unerfüllbaren libidinösen Triebanforderungen beherrscht werden, und stehen deshalb unter dem Eindruck der Enttäuschung an der Wirklichkeit; diese Enttäuschung, die mit einer stärkeren Hinwendung zur Phantasie verbunden ist, muß in dem ersten Fall, wo etwa im 5. Jahre die Blütezeit des Ödipuskomplexes von der Latenzzeit und dem langsamen Hinwelken der infantilen Sexualität abgelöst wird, von Dauer sein, im anderen Falle, wo der Sturmflut der Pubertäts-Libido kein adäquates Objekt und keine volle Befriedigungsmöglichkeit gegeben ist, wenigstens ein paar Jahre anhalten. Im einen wie im anderen Falle handelt es sich um tiefe und sehr nachhaltige Eindrücke, wie sie späteres Erleben kaum mehr hinterläßt.

Gemeinsame Tagträume, deren Erzeuger verschiedenen Geschlechtern angehören, sind im Umkreis meiner Erfahrung nicht vorgekommen.

Zwischen Geschwistern oder Spielkameraden, wenn sie nicht von gleichem Geschlecht sind, scheinen gemeinsame Tagträume ebensowenig zu gedeihen, wie zwischen Liebespaaren — wenn man nicht das Schmieden von Zukunftsplänen dazu rechnen will, die allerdings mehr oder weniger vom Luftschloß an sich zu haben pflegen. Der richtige Tagtraum ist aber doch nicht dasselbe, wie ein auf einem geringen Fundament von Realität kühn aus den grenzenlosen Möglichkeiten der Zukunft zusammengefügtes Luftschloß, weil er sich zur Wirklichkeit ganz anders einstellt, wie jenes: er will sie nicht ergänzen, sondern ersetzen, er verweist nicht auf die Zukunft, sondern ist sich selbst Gegenwart genug. Darum muß das Band, das die beiden Tagträumer verbindet, aus Liebesbeziehungen von zielgehemmter und verdrängt-libidinöser Art bestehen; Liebespaare, deren erotische Beziehung offen und wahrnehmbar ist, brauchen den Umweg des Tagtraumes nicht, um einander zu begegnen.

Auch dort, wo die Vorbedingung zielgehemmter gegenseitiger Bindungen gegeben ist, bildet die Verschiedenheit des Geschlechts eine, wie es scheint, unüberwindliche Schranke. Es läßt sich zunächst dafür kein Grund angeben, denn die beiden Geschlechter haben, zumal vor der Pubertät, hinreichende gemeinsame Ziele, Interessen und Wünsche, um in ihnen Material und Impuls für einen Tagtraum zu finden.

Zunächst soll versucht werden, das Material so vollständig und übersichtlich wiederzugeben, wie dies bei einem aus einer Analyse entnommenen Bruchstück möglich ist. Wenn man sich einmal entschließen muß, die feinen und vielfältigen Fäden, die zwischen diesem einen Stück und dem übrigen Gespinst hin- und herlaufen, zu zerschneiden, geht es ohne Willkür nicht ab; die Technik der Wiedergabe der Analyse kann in den meisten Fällen Unvollständigkeiten und Abkürzungen ebenso wenig vertragen, wie die analytische Technik selbst. Wenn die eine Seite der Analysen — die Entwicklung und Störung des Liebeslebens, sowie die Übertragung, fast völlig außer Betracht bleiben mußte, so will ich dafür bestrebt sein, die andere Seite einigermaßen abgerundet darzustellen.

Der Analysand, ein 28jähriger Mann von ungewöhnlich sympathischem Wesen, litt an einer Konversionshysterie, deren älteste Symptome sich schon vor mehreren Jahren gezeigt hatten. Der Druck dieser Symptome, unter denen psychische Impotenz das praktisch bedeutsamste war, hätte ihn auch nicht zur Aufsuchung der Kur veranlaßt, wenn nicht in letzter Zeit sein allgemein-seelischer Zustand außerordentlich bedenklich geworden wäre. Schwere Depressionen, die mit der Neigung zu betäubenden Exzessen wechselten, Gleichgültigkeit gegen die ganze Umwelt und Abneigung gegen seinen Beruf hatten ihn in einen Zustand völliger innerer Zerrüttung geworfen, so daß ihm der Selbstmord als der einzig mögliche Ausweg erschien. Die Behandlung erzielte in wenigen Monaten einen vollständigen Erfolg und der Selbstmordkandidat verwandelte sich unter ihrem Einfluß in einen mit dem Leben ausgesöhnten, arbeitsfreudigen Menschen.

Als zweitjüngster einer kinderreichen Familie geboren, hatte mein Analysand den Vater bereits mit $3\,{}^1/_2$ Jahren verloren. Schon in der Vorbesprechung verriet er durch eine Fehlhandlung, daß das Dasein eines der Geschwister für seine Neurose bedeutungsvoll sei, indem er mir die Anzahl der Geschwister um eins zu niedrig angab und sich sogleich korrigierte. Es zeigte sich sehr bald, daß sich dies nur auf den jüngeren Bruder beziehen konnte; die älteren waren schon ziemlich erwachsen und fast den ganzen Tag außer Haus, als er noch ein Kind war, und hatten deshalb keine nähere Beziehung zu ihm. Im späteren Leben war der Jüngere ein Taugenichts geworden, während mein Analysand sich durch seine Intelligenz und sein einnehmendes Wesen aus den Proletarierkreisen, denen er entstammte, ohne viel Mühe zu einem geachteten Intelligenzberuf aufschwang. Er schien es aber als seine selbstverständliche Lebensaufgabe anzusehen, alle Fehltritte des Bruders zu entschuldigen und nach Kräften wieder gut zu machen, sowie dessen Familie zu unterstützen. Das Schicksal hatte es gewollt, daß der Kontrast der beiden Lebenswege immer wieder hervortrat. So hatte mein Analysand eines Tages als Unteroffizier im Kasernenhof seinen Zug kommandiert, als man den

Bruder wegen eines Militärvergehens in den Arrest abführte. Noch früher, als sie nach dem Tod der Mutter in einer befreundeten Familie lebten, war der jüngere Bruder — ob mit Recht oder Unrecht ließ sich nicht mehr feststellen — beschuldigt worden, eine goldene Uhr gestohlen zu haben, während der ältere, allgemeine wohlgelittene, Gewissensbisse empfand, daß er der ahnungslosen Familie ein kostbareres Kleinod — die Jungfräulichkeit der Tochter des Hauses genommen habe. Hier konnte die Analyse allerdings bald feststellen, daß er die Tatsachen verfälscht hatte, um den Selbstvorwürfen eine ausreichende Motivierung geben zu können: In Wirklichkeit war er der Verführte und nicht der Verführer gewesen, es bestand auch kein Zweifel, daß das Mädchen nicht mehr jungfräulich war. Nur der verbotene Verkehr, der vor der Mutter — in diesem Hause, wie im Elternhause, fehlte der Vater — ängstlich geheim gehalten werden mußte, blieb als Rest einer realen Begründung seiner Selbstvorwürfe bestehen.

Die Tatsache, daß der Analysand sich durch Verdrängung wichtiger Erlebnisreste und durch Entstellung der zu seinen Gunsten sprechenden Teile des Sachverhaltes ein Motiv für sein Schuldgefühl hatte erwerben wollen, gab im Zusammenhang mit seiner Fehlhandlung die erste Möglichkeit, seine opferwillige Einstellung zu dem Bruder als Reaktionsbildung zu durchschauen. In früher Kinderzeit war der jüngere Bruder tatsächlich der einzige Rivale um die Liebe der Mutter, um die älteren kümmerte sie sich nicht viel; damals mußte der Wunsch, ihn auf immer aus dem Weg zu räumen, bestanden haben. Zur Niederhaltung dieses im Unbewußten hausenden und deshalb unzerstörbaren Wunsches hatte er einen großen Teil seines Lebens dem Bruder geopfert, zur Milderung des Schuldgefühles sich allerhand Scheingründe zurechtgemacht; in diesem vergeblichen Kampfe, war er — Leben um Leben — bis an den Rand des Selbstmordes geraten. Jetzt fiel auch Licht auf die Vorgänge, die seinem Eintritt in die Analyse unmittelbar vorhergegangen waren. Die damaligen unruhigen Zeitläufte hatten es verursacht, daß er als Unteroffizier unter die Waffen gerufen wurde. Nun hatte er, der vorher

Sozialist von sehr milder Observanz gewesen war, gerade in dieser Zeit eine sehr radikale Gesinnung angenommen, wobei ihm insbesonders die Lehre und die Gestalt Tolstois, dessen Werk er mit größter Begeisterung las, als Ideal vorschwebte. Als nun die Möglichkeit der Verwendung des Militärs gegen die Arbeiterschaft in unmittelbare Nähe rückte, erklärte er der ihm unterstellten Mannschaft ohne sich weiter auf politische Fragen einzulassen, sie könnten tun was sie wollten, er werde aber unter keinen Umständen auf die Arbeiter schießen oder das Kommando dazu geben, er wolle sich nicht mit Menschen- und Brüder-Blut beflecken. Er wurde daraufhin sogleich in's Militärgefängnis abgeführt. Nun geschah etwas Außerordentliches, für ihn im höchsten Maße Verblüffendes: Während seine Stimmung bis dahin deutlich depressiv gewesen war, schlug sie, sobald er hinter Schloß und Riegel war, in's Gegenteil um. Er sang und jubilierte den ganzen Tag, so daß die Schildwache ihn wiederholt zur Ruhe verweisen mußte. Als er wenige Tage später aus der Haft entlassen wurde und es sich bald zeigte, daß man gewillt war, die Tage der Spaltung möglichst in Vergessenheit zu bringen und deshalb auch seine Angelegenheit niederzuschlagen, als er dann wirklich erfuhr, daß seine Insubordination für ihn keine andere Folge haben werde, wie die Entlassung aus dem Militärverbande — da setzte die Depression mit aller Macht ein und brachte ihn in den verzweifelten Zustand, in dem er die Analyse aufgesucht hatte.

Dieses anscheinend sinnlose Verhalten wird vollkommen begreiflich, wenn man den Abscheu vor der Vergießung von Bruderblut als Verdrängungsgegensatz eines infantilen Wunsches auffaßt. Es läßt sich dann verstehen, warum er sich im Gefängnis plötzlich so heiter und aller Last entledigt fühlte. Er hatte sich endlich die Strafe zugezogen, die ihm das Schicksal solange verweigert hatte, und hatte es so einzurichten gewußt, daß ihm diese Strafe in eindringlichster Weise bestätigte, er sei zum Brudermord nicht fähig. Überdies war er noch als Militärgefangener in den Arrest abgeführt worden, genau so wie damals sein Bruder, dessen Rolle er nach Verlust seines

Amtes auch als sozial Deklassierter übernommen hätte. Schließlich kam dabei noch der Mechanismus der Wiederkehr des Verdrängten aus dem Verdrängenden zur Geltung: Verlor er seine Stellung, so war der Bruder, den er bisher zum größten Teile erhalten hatte, mitverloren: so war mit der Buße auch die Sättigung der unbewußten Schädigungsabsicht erreicht. Als dann auch diese Zuflucht sich ihm versagte, flüchtete er zu dem stets bereitstehenden Mittel der Selbstbestrafung — in die Neurose.

Als wir in der Analyse so weit gelangt waren, kam uns ein Traum zuhilfe, der davon handelte, daß ein Mensch vom Dach eines Hauses abstürzte. Daran schlossen sich Erinnerungen von Turn- und Kletterkunststücken, die er und der jüngere Bruder auf dem Balkon des Hauses, in dem sie als Knaben gewohnt hatten, auszuführen pflegten. Der Bruder war dabei besonders waghalsig gewesen. Es stellte sich heraus, daß bei diesem Anlaß der Todeswunsch ein letztes Mal bewußt wurde, um von da an immer verdrängt zu bleiben.

Von hier aus ging die Analyse auf die erste Sexualforschung, sowie auf das infantile Liebesleben ein; insbesondere die Fixierung an die Mutter, deren Liebling er von jeher gewesen war, und an die einzige Schwester zeigte sich bedeutsam. Ich muß hier eine Lücke lassen und darf aus dem reichen Material nur einen Zug hervorheben, der lange Zeit unerklärbar blieb. Der Analysand berichtete, er sei bei dem Tode der Mutter — er war damals 15 Jahre alt — zu seinem und seiner Angehörigen Erstaunen völlig kalt und ungerührt geblieben. Als er mit den weinenden Geschwistern hinter dem Sarge der Mutter herging, vergoß er, der er an ihr gehangen hatte, wie kein Anderer, keine einzige Träne. Im nahen Anschluß daran berichtet er, er sei etwa ein halbes oder ganzes Jahr später durch das entgegengesetzte Phänomen überrascht worden. Er hörte in einer Gesellschaft „Hanneles Himmelfahrt" von Hauptmann vorlesen und wurde dabei so sehr von Rührung überwältigt, daß er sogleich ins Freie stürzen mußte. Hier warf er sich auf eine Bank und wurde etwa eine Stunde lang von stoßweise immer wiederkehrenden Weinkrämpfen geschüttelt. Dieses Weinen war aber nicht schmerzlich, sondern eigentümlich lustvoll und befreiend.

Ich konnte, gestützt auf die Schilderung eines ähnlichen Falles bei Freud (Vgl. Kl. Schriften zur Neurosenlehre, V. Folge, S. 20) die Vermutung aussprechen, daß dies der Durchbruch der Trauer um die Mutter gewesen sei, der durch die Verdrängung von der ursprünglichen Äußerung abgehalten und an diese Stelle verschoben worden sei. Damit war aber nicht aufgeklärt, warum ein so natürliches Gefühl, wie die Trauer um den Tod der Mutter, der Verdrängung anheimgefallen sei, noch woher gerade „Hanneles Himmelfahrt" die Eignung hatte, die verdrängte Affektmenge an sich zu ziehen. Die Analyse drehte sich längere Zeit um diesen Punkt, ohne etwas Neues zu Tage zu fördern.

In einem späteren Zeitpunkte, als nach Überwindung wesentlicher Widerstände sich weitere Resultate einzustellen begannen, berichtete der Analysand einen Tagtraum, den er im 5. Jahre gemeinsam mit einem Spielgefährten ausgearbeitet hatte, und der nach seiner Angabe niemals ganz vergessen gewesen war; es schien aber doch, als ob er von den übrigen Kindheitserinnerungen ziemlich abgesperrt und der bewußten Verarbeitung nahezu vollständig entzogen gewesen sei.

Er war damals viel mit einem gleichaltrigen Knaben beisammen, der ihm eines Tages vorschlug, sie sollten sich miteinander auf den Weg nach Indien machen. Dieser Phantasie hingen die Kinder dann nach, so oft sie ungestört beisammen waren. Einmal irrten sie auch einen ganzen Nachmittag allein in den Straßen der Stadt herum, um den Weg zu finden; schließlich entschlossen sie sich, einen Vorübergehenden zu fragen, der sie aber nach Hause schickte. Nach diesem mißlungenen Versuch kam der Freund mit folgendem Vorschlag: Er wisse vor der Stadt ein Wasser, wenn man sich da hineinstürze und lange genug auf dem Grunde bleibe, so komme man in eine Maschine, die einen in ganz kleine Stücke schneide, was aber nicht weh tue, sondern im Gegenteil sehr angenehm sei. Dann sei man mit einem Male in Indien. Dieser Vorschlag leuchtete dem Anderen sofort ein und er stellte nur noch eine weitere Bedingung: Wenn er aus der Maschine herauskomme, so dürfe er keine Geschlechtsteile mehr haben. (Er kränkte sich nämlich zu dieser Zeit

wegen seiner Geschlechtsteile, die er als häßliche Anhängsel empfand und beneidete die Puppen, deren Unterkörper so glatt und rein abschnitt. Wir können hier auf die vom Vater wegen der Kindheitsonanie ausgesprochene Kastrationsdrohung, als deren Konsequenz im Sinne eines „nachträglichen Gehorsams“ dieser Wunsch auftrat, nicht weiter eingehen, obgleich sie für den Gang der Analyse schon deshalb sehr bedeutsam war, weil eines der Hauptsymptome — die Impotenz — von dorther eine wichtige Determinante erhalten hatte.)

Das Amendement meines Analysanden wurde angenommen und bei nächster Gelegenheit zur Ausführung geschritten. Das erste Wasser, zu dem die Beiden kamen, hatte eine eigentümlich tiefgrüne Färbung, was der phantasievolle Freund damit erklärte, daß eine riesige Schlange auf dem Grunde verborgen liege. Sie gelangten dann zu einem Teich, den jener als die rechte Stelle erklärte. Es ist nun sehr interessant, daß derjenige, der die Phantasie ursprünglich ausgeheckt hatte, ruhig am Ufer zurückblieb, während mein Analysand sich, wie er ging und stand, in das (allerdings wahrscheinlich ganz seichte) Wasser stürzte. Er blieb eine Zeitlang unter Wasser, bis ihn die Atemnot zwang, an die Oberfläche zurückzukehren. Sodann machten sie sich in tiefer Niedergeschlagenheit auf den Heimweg. Mein Analysand war vor allem besorgt, daß seine Kleider trocknen möchten, ehe er heimkehren mußte, damit seine Mutter nichts bemerke. Er erinnerte sich deutlich, wie er auf dem Heimwege die Hunde beneidete, die ihrem Herrn fröhlich nachsprangen, während er allein herumlaufen mußte.

(Ich möchte hier nur beläufig auf die auffallende Ähnlichkeit des Osiris-Mythos mit dieser Phantasie zweier Fünfjähriger verweisen. Auch Osiris wird in's Wasser geworfen, zerstückelt und ohne Phallus wiedergeboren. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß ein Stück Mythos durch Vermittlung eines Kindermärchens den beiden kleinen Phantasten zur Kenntnis gekommen ist, im Wesentlichen hat sich wohl ihr unsterblicher, dem Unbewußten entstammenden Gehalt hier wieder einmal „materialisiert“).

Die Erzählung dieses gemeinsamen Tagtraumes bereicherte die Analyse zunächst um zwei Erkenntnisse. Erstens, daß sich die beiden Knaben

damals grenzenlos verlassen und vereinsamt gefühlt haben mußten, um sich so eng aneinander zu schließen und eine Phantasie auszuarbeiten, die zuerst eine Flucht von zuhause und dann, nach weiterer Enttäuschung, einen nur wenig verhüllten Selbstmordplan zum Inhalt hatte. Hinsichtlich meines Analysanden ließ sich vermuten, daß dieser erste Selbstmordversuch den auf Selbstmord gerichteten Gedanken, die ihn in die Analyse gebracht hatten, unbewußt zum Vorbild diente. Er ergänzte dies noch durch den Einfall, daß er später, in den Flegeljahren, harmlose Spaziergänger zu erschrecken liebte, indem er „Selbstmord spielte", d. h. vor ihnen in den Kleidern in's Wasser sprang, während sein jüngerer Bruder, der damals schon zum Mitspielenden avanciert war, um Hilfe rufen mußte.

Die zweite Erkenntnis war, daß jener Tagtraum die gesuchte Verbindung zwischen der Trauer um die Mutter und „Hanneles Himmelfahrt" herstelle. Das arme, verzweifelte Kind, das sich in's Wasser stürzt, um seinem Leiden ein Ende zu machen — das war ja er selbst gewesen. Natürlich hatte er bei jenem Weinausbruch nicht im entferntesten an das Kindheitserlebnis gedacht, das aus der Verdrängung heraus die Affektwirkung verursacht hatte. Durch diesen Zusammenhang mit dem Tode der Mutter schien es aber erwiesen, daß jene Epoche der Vereinsamung und des Leidens irgendwie durch die Mutter verursacht worden sein mußte.

Nachdem der Analysand dies zur Kenntnis genommen hatte, begann er langsam und bruchstückweise Erinnerungen aus dieser Zeit zu reproduzieren. Zuerst war es ein Weihnachtsfest, das jenem Selbstmordversuch nachgefolgt war. Es sei so seltsam schön und weihevoll gewesen, die Mutter hatte alles ungewöhnlich sorgsam hergerichtet und ihm unter dem Baum einen besonders innigen Kuß gegeben — von da an sei alles wieder gut gewesen. Erst später kamen Erinnerungen an die Zeit, wo nicht „alles gut war". Es ergab sich, daß damals ein Mitbewohner desselben Hauses sich um die Hand der Mutter (die etwa 1 1/2 Jahre früher Witwe geworden war) beworben hatte und daß dies von dem Sohne bemerkt worden war, der sich daraufhin in eifersüchtigem Groll von der Mutter abwandte. Die

besonderen Zurüstungen und die Feierlichkeit des Weihnachtsfestes bedeuteten ein stillschweigendes Versprechen der Mutter, daß sie auch weiterhin nur für ihre Kinder leben wolle und wurden vom Sohne auch so aufgefaßt; mit dem Kuß war die Versöhnung besiegelt worden.

Ein letztes, wichtigstes Stück, mit dem der Sachverhalt endgültig aufgeklärt war, konnte allerdings erst viel später und — so naheliegend es auch war — erst nach allen möglichen Umwegen erreicht werden. Ich gebe hier in aller Kürze nur das Resultat: Es war mir bereits seit langem bekannt, daß er schon bei Lebzeiten der Mutter in jenes Mädchen verliebt war, das er später angeblich verführt hatte. Was er mir aber — unabsichtlich — bis dahin vorenthalten hatte, das war die Tatsache, daß er schon während der letzten Krankheit der Mutter wußte, er werde nach ihrem Tode zu der Familie des geliebten Mädchens ziehen. Daraufhin konnte ich ihm die Erklärung für seine anscheinende Gefühllosigkeit geben: sie stamme daher, weil er den Tod der Mutter herbeigewünscht habe, um der Hausgenosse der Geliebten zu werden und mit ihr jederzeit beisammen sein zu können — was durch die Genesung der Mutter vereitelt worden wäre. Die Reaktion des Analysanden war typisch. Er verstummte zunächst für eine Weile und erwiderte dann: „Das habe ich eigentlich immer gewußt." Es war leicht, ihm das Gegenteil zu beweisen, hatten wir doch die mit dem Tode der Mutter zusammenhängenden Ereignisse wiederholt gründlichst und von allen Seiten erörtert, ohne daß er auch nur eine Andeutung dieser Gedanken gegeben hatte. Sein Bewußtsein hatte in der für solche Fälle charakteristischen Weise das nach plötzlicher Beseitigung der Widerstände wiedergegebene Stück als alten Besitz anerkannt.

Die Zeit, wo er der Mutter Untreue vorgeworfen hatte, sich von ihr verlassen fühlte und mit dem Vorsatz kämpfte, ihr durch die Heimkehr in nassen Kleidern seine Selbstmordabsicht zu verraten, um so ihr Mitleid zu erwecken (etwas Anderes bedeutete die bewußte Besorgnis, die Mutter könnte es bemerken, nicht) — diese Zeit hatte er also wieder wachgerufen, als er selbst um einer andern,

neuen Liebe willen sich von der Mutter abwenden wollte. Es war, wie wenn er sich durch diese Wiederbelebung den Weg von der Mutterbindung weg zu einer neuen Liebeswahl erst hätte freimachen müssen. Daß dies nicht vollständig gelungen war, bewies die Tatsache, daß er Jahre später bei diesem selben Mädchen zum ersten Male impotent wurde. Deshalb vermochte er der Mutter nicht nachzuweinen und erst die Hannele-Vorlesung konnte seine Tränen auslösen. Es wäre aber ein sehr unvollständiges Verständnis, wenn man bei den Ereignissen aus dem 5. Lebensjahre stehen bleiben wollte. Die Todeswünsche gegen den jüngeren Bruder bezeugen, daß er der erste und wichtigste Rivale war. Nur wenn man dies in Betracht zieht, kann man verstehen, warum der Selbstmordplan so ausgiebig mit symbolisch verkleideten Geburtsphantasien (In's Wasser fallen, Zerstückeltwerden, Wiedergeburt in Indien) verkleidet war. Die damalige Untreue der Mutter wurde so bereitwillig geglaubt und so tief empfunden, weil sie eine Neuauflage war; der junge Selbstmörder wollte nicht bloß das Mitleid der Mutter erwecken, er wollte auch von ihr wiedergeboren werden und zugleich den Bruder töten. Die Selbstbestrafung als Ausführung der verpönten Handlung in der Wendung gegen die eigene Person, d. h. also die Identifizierung mit dem Bruder dort, wo es sich um Selbstschädigung handelte, hatte er ja auch noch bei seinem Militärdelikt wiederholt.

Der zweite Fall eines gemeinsamen Tagtraumes läßt sich viel leichter aus dem Gefüge der Analyse lösen. Das mag daher kommen, daß er für die seelische Entwicklung nicht entfernt dieselbe Rolle spielte wie der eben mitgeteilte, wohl, weil er erst ziemlich spät, in der Zeit nach der Pubertät vorfiel. Der Hauptgrund dürfte aber sein, daß die Analyse unvollendet blieb und deshalb nicht sämtliche Verbindungslinien und Beziehungen aufgedeckt werden konnten.

Die Analysandin war ein kluges und energisches Mädchen, jüngste Tochter aus einem guten und wohlhabenden Bürgerhaus. Sie hatte mir schon öfters von einer Beziehung zu einem jungen Manne erzählt, die eine Zeitlang ihr gesamtes Interesse absorbiert hatte. Vor ungefähr 5 Jahren — zur Zeit der Analyse war sie nicht ganz 20 —

hatte sie einen jungen Mann kennen gelernt, der mit ihr und ihrer um 6 Jahre älteren Schwester zahlreiche Wintertouren in's Hochgebirge unternahm. Beide Schwestern waren aber auch in der Zwischenzeit mit ihren Gedanken ausschließlich bei dem Freunde, so daß alles andere dagegen völlig zurücktrat. Ebenso war der junge Mann mit seinem ganzen Gefühlsleben an diese Freundschaft fixiert, auch in seinen Gedanken fanden weder seine Familie, noch seine Freunde und sein Studium Platz. Es braucht kaum betont zu werden, daß die Beziehung von beiden Seiten intensiv erotisch war, ohne daß dies jedoch von den Beteiligten anerkannt oder gar ausgesprochen — wenn auch wohl stillschweigend bemerkt wurde. Zu einer tatsächlichen erotischen Annäherung kam es nie, obwohl das tagelange ungestörte Beisammensein, das häufige gemeinsame Übernachten in den Unterkunftshütten dazu reichlich Gelegenheit geboten hätte.

Vorwegnehmend muß ich bemerken, daß das zurückgedrängte erotische Moment sich schließlich doch geltend machte und sich stark genug erwies, den Seelenbund der Drei zu sprengen. Die jüngere Schwester, eben meine Analysandin, wurde auf die ältere eifersüchtig, was sich in Eigensinn, Mißstimmung und einer fortwährenden Streitsucht äußerte. Bevor der Konflikt in ganzer Stärke ausbrach, wurde er durch den Krieg gelöst: Der junge Mann mußte einrücken und fiel im Felde. Als meine Analysandin mir dies berichtete, bemerkte sie dazu, sie begreife es selbst nicht, aber sie habe die Nachricht von dem frühen Tod des Mannes, der ihr kurz vorher noch alles gewesen war, ohne tiefe Erschütterung, kaum mit leichter Trauer aufgenommen.

Nachdem wir einige Wochen von diesen Begebenheiten nicht gesprochen hatten, berichtete mir die Analysandin eines Tages folgendes: „Unser Freund" — ich will ihn hier Max nennen — „hatte früher 3 Brüder zu seinen intimsten Freunden gehabt, die, ebenso wie er, passionierte Wintersportler waren. Als er uns kennen gelernt hatte, begann er sie ebenso zu vernachlässigen wie seine anderen Freunde. Es ergab sich nun öfters, besonders zu Beginn, als sich unsere

Beziehungen eben erst zu großer Innigkeit entwickelt hatten, daß wir mit seinen Freunden bei sportlichen Veranstaltungen zusammentrafen. Max stellte sie uns aber nie vor, ja er bemühte sich geflissentlich, sie von uns fernzuhalten, und ging dabei manchmal bis an die Grenze der Unhöflichkeit. Wir merkten natürlich, daß die Eifersucht das Motiv seines seltsamen Verhaltens sei, lachten miteinander darüber, aber nahmen es ihm keineswegs übel. Nun fällt mir ein, daß meine Schwester und ich damals gemeinsam einen Tagtraum ausarbeiteten, was sonst niemals geschehen ist. (Die beiden Schwestern standen, diese Episode ausgenommen, überhaupt nicht auf dem Fuße einer großen Vertraulichkeit zueinander, da die ältere sich dem frommen Ton des Hauses völlig fügte, die jüngere von jeher dagegen rebellierte.) Wir malten uns nämlich aus, daß uns die Brüder verfolgten, um uns kennen zu lernen und sich uns anzuschließen, während Max bemüht war, ihre Anstrengungen zu vereiteln. Wir erfanden immer neue Episoden, die wir anfügten, und die ganze Sache bereitete uns soviel Vergnügen, daß wir mehrere Male bis zum Morgen wachblieben, um uns mit unserer Phantasie zu beschäftigen." Dann, nach einer Pause: „Die Sache verlief regelmäßig so, daß die drei Brüder ihren Willen durchsetzten und uns erreichten, während Max der Unterliegende war. Ist das nicht merkwürdig, da wir doch in Wirklichkeit Max tausendmal lieber hatten als die drei, die wir nur vom Sehen kannten und die uns ganz gleichgültig waren?"

Wir wollen nun versuchen, die charakteristischen Züge, die diese gemeinsamen Tagträume auszeichnen, herauszufinden. Es ist auf den ersten Blick erkennbar, daß beide nicht zu jenem alltäglichen und durchschnittlichen Typus der Tagträume gehören, dessen Erlebnisse glatte Wunscherfüllungen der bewußten Persönlichkeit enthalten, wie z. B. die gewöhnlichen Ehrgeiz- oder Sexual-Phantasien. Sie zeigen vielmehr ein deutlich hervortretendes Element der Bestrafung, das sich im ersten Falle gegen die Träumer selbst und über diese hinweg dann indirekt oder symbolisch gegen andere, nahestehende Personen richtet, im zweiten Fall gegen den von beiden Tagträumerinnen geliebten Mann. Wenden wir uns zuerst diesem zweiten,

übersichtlicheren Falle zu und bemühen wir uns, die Frage zu beantworten, die von der Analysandin am Schlusse ihres Berichtes aufgeworfen wurde. Die Situation war offenbar von Anfang an der Entstehung eines gemeinsamen Tagtraumes günstig, da beide Schwestern sich in der gleichen Situation einer zielgehemmten und uneingestandenen Verliebtheit befanden. Die gemeinsame Liebe hat aber trotzdem — und dies ist das prinzipiell Bedeutsame des Falles — keineswegs ausgereicht, um einen gemeinsamen Tagtraum zu schaffen, etwa als Verherrlichung des geliebten Mannes. Es mußte ein anderer Ansporn hinzutreten — die Eifersucht. Wir dürfen ruhig annehmen, daß die beiden Schwestern von Anfang an aufeinander eifersüchtig waren, was sie sich natürlich noch weniger eingestehen durften als die Verliebtheit. Bei der Analysandin kam die Eifersucht späterhin zum Ausbruch, bei der älteren Schwester wohl nur deswegen nicht, weil sie sich als die Bevorzugte fühlte. Aus Eifersucht empfand jede von den Zweien neben der vorbewußten Verliebtheit unbewußte Haß- und Wut-Affekte gegen den Mann, der ihr die ausschließliche Hingabe seiner Liebe verweigerte und sie zwang, mit einer Rivalin zu teilen. Bei meiner Analysandin schwollen diese Affekte nach und nach so stark an, daß bei der Todesnachricht die unbewußte Befriedigung darüber, daß die ihr vorgezogene Schwester ihn nun auch nicht bekommen sollte, den Schmerz gänzlich erstickte. Nach dem Gesetze der Talion, — Gleiches mit Gleichem zu vergelten, — das im Unbewußten herrscht, strafte der Tagtraum den Ungetreuen mit demselben Leiden, das er verursacht hatte. Deshalb wurde jene Episode mit den 3 Brüdern, die zwar an und für sich bedeutungslos war, in welcher aber der von beiden Mädchen Geliebte seinerseits seine Neigung zur Eifersucht verraten hatte, zum Kern des Tagtraumes erkoren.

Nicht die gemeinsame Liebe, sondern der gemeinsame unbewußte Haß war es also, der die Schranken, die sonst zwischen den beiden Schwestern standen, hinwegräumte und den gemeinsamen Tagtraum erschuf. Die Tatsache, daß sie sich gegenseitig als Nebenbuhlerinnen empfanden, hatte sie merkwürdigerweise nicht einander entfremdet,

sondern eine neue, bisher unbekannte Vertraulichkeit zwischen ihnen entstehen lassen. Für das auffällige Verhalten, daß jede zwar ihrer Liebe allein nachhängen konnte, aber der Mitarbeiterschaft der anderen bedurfte, um ihre Eifersucht auszuleben, gibt es nur eine Erklärung: Die Phantasiebefriedigung des Hasses gegen eine geliebte Person war zweifellos mit schweren Schuldgefühlen verbunden, die stark genug waren, bei jeder Einzelnen die Bildung eines Tagtraumes zu unterdrücken. Diese Situation änderte sich aber, sobald das Unbewußte der Einen das Vorhandensein derselben bösen Wünsche im Unbewußten der Anderen erraten konnte — und das geschah eben durch die Mitarbeit der Anderen am Tagtraum. Ein solches Verständnis ist ohne jede Vermittlung des beiderseitigen Bewußtseins von einem Unbewußten zum andern möglich, denn das Unbewußte nimmt die Auswirkungen gleichgerichteter unbewußter Strebungen in den Worten und Taten Anderer, ja selbst in ihren leisesten Symptomhandlungen mit ebensolcher Sicherheit auf wie eine Radiostation die elektrischen Wellen derselben Länge. So bekam durch die gemeinsame Arbeit am Tagtraum das Unbewußte beider Schwestern Kunde davon, daß nicht sie allein die Schuld verpönter Wünsche auf sich geladen hatte, daß die Rivalin ebenso haßte und ebenso litt. Die Erleichterung, die darin lag, hat den Tagtraum, der ein Bedürfnis befriedigte, das Beide fühlten, aber keine als Einzelne zu befriedigen vermocht hätte, als gemeinsamen Tagtraum entstehen lassen.

Ich kenne einen anderen Fall, der zwar nicht in einen gemeinsamen Tagtraum ausmündet, dessen psychologische Struktur aber ganz ähnlich war. Zwei im Alter einander nahestehende Schwestern verbrachten die ganze Kindheit in gegenseitiger Abgeschlossenheit. Die heftigen Erregungen, die sie infolge von Familienereignissen durchmachen mußten, vermochten nicht, sie einander näher zu bringen. Kurze Zeit nach der Pubertät entwickelte die Ältere (die später meine Analysandin wurde) ein neurotisches Symptom: Sowie die Mutter ausgegangen war, bekam sie Angst, daß dieser etwas zugestoßen sein könnte, und mußte stundenlang am Fenster stehen, um die Mutter schon von Weitem kommen zu sehen. Eines Tages bemerkte sie,

daß die jüngere Schwester an einem anderen Fenster stand und erriet, daß diese die nämliche Angst um die Mutter ausstehe, wie sie. Von diesem Tage an wurden die beiden Schwestern die besten Freundinnen, die kein Geheimnis vor einander hatten. Es bedeutete beiden offenbar eine Erleichterung zu erfahren, daß der gegen die Mutter gerichtete Todeswunsch, der in der neurotischen Angst um sie zum Ausdruck kam, auch bei der Schwester bestehe; der Drang, diese Erleichterung möglichst intensiv zu empfinden, verband sie von nun an dauernd. Zu einem gemeinsamen Tagtraum brauchte es wohl deswegen nicht zu kommen, weil die Kenntnisnahme von dem unabhängig entstandenen neurotischen Symptom der Schwester ihn ersetzen konnte.

Etwas Verwandtes schildert auch das „Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens“. Zwei Schwestern stehen sich fremd, fast feindselig gegenüber. Eine vorübergehende Intimität nnd Kameradschaftlichkeit entsteht zwischen ihnen, solange sie verbotene sexuelle Dinge mit einander besprechen. Die Teilnahme der Anderen wird anscheinend von Jeder als Entlastung des eigenen Schuldgefühles empfunden.

Bei dem zuerst mitgeteilten Beispiel ist der Sachverhalt interessanter, aber auch komplizierter und undurchsichtiger. Man darf annehmen, daß es ebensowenig das bloße Gefühl der Verlassenheit war, das die beiden Knaben zu einem gemeinsamen Tagtraum verband, wie bei den Mädchen die gemeinsame Verliebtheit dazu genügte. Wäre dem so, dann müßten die gemeinsamen Tagträume in diesem Alter viel häufiger sein. Der Inhalt des Tagtraumes, das Ins-Wasserspringen und Zerstückeltwerden verrät ja auf's Deutlichste ein Strafbedürfnis und Schuldgefühl. Es ist schade, daß wir hinsichtlich des Freundes meines Analysanden, der in der Phantasie die Führung übernahm und in der Ausführung zurückblieb, auf bloße Vermutungen angewiesen sind. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß er unmittelbar unter dem Druck des Ereignisses stand, das bei meinem Analysanden als mittelbares, aber bedeutungsvollstes Motiv nachwirkte, d. h. daß ihm nicht lang vorher ein Geschwister geboren wurde. Dadurch wäre die gemeinsame Einstellung, in der sich Beide befanden, leicht zu erklären.

Wie dem auch sei, wir wissen genug von dem Seelenleben des anderen, später zur Neurose bestimmten Kindes, um an dem Vorhandensein und dem Einfluß des Schuldgefühles nicht mehr zu zweifeln. Der Konflikt ist hier viel tiefer, weil die Person, gegen die sich der unbewußte Haß richtet, umso viel wichtiger ist, nicht eine Gelegenheitsliebe, sondern das erste, für alle Folgezeit vorbildliche Liebesobjekt, die Mutter, an welcher der Sohn mit seinem ganzen Herzen hing. Bei dem ersten Projekt, der Flucht nach Indien, bestand die Absicht einfach darin, sich durch das Davonlaufen an der Mutter zu rächen — wieder nach dem Talionsprinzip, sie sollte den Sohn verlieren, weil sie sich ihm entzogen hatte. Das Mißlingen dieses Planes, von dem die Mutter gar nichts merkte, ließ wahrscheinlich die Haßwelle und mit ihr das Schuldgefühl weiter ansteigen. Damit konnte sich das von der Onanie, oder genauer gesprochen aus dem Abgewöhnungskampfe, herstammende Schuldgefühl leicht verschmelzen, denn die Masturbations-Phantasien gehörten zweifellos dem Ödipuskomplex an und waren auf die Mutter gerichtet. Von hier aus kam die Forderung nach Ausführung der vom verstorbenen und jetzt zurückersehnten Vater angedrohten Kastration hinzu. Diese ganze erdrückende Last hätte die Bildung eines Tagtraumes für ihn als Einzelnen gewiß unmöglich gemacht und ihn wahrscheinlich schon damals der Neurose zugeführt. Als er aber den Genossen fand, aus dessen phantastischen Erzählungen sein Unbewußtes heraushören konnte, daß er die gleichen Anfechtungen und Wünsche zu bekämpfen hatte, da „gab ihm ein Gott, zu sagen, was er leide" und es kam zu jener gemeinschaftlichen Phantasietätigkeit von geradezu mythenbildender Kraft.

Es ist auch nicht zu übersehen, daß in diesem Falle die Verdichtung, die wir als typische Begleiterscheinung des Vordringens von unbewußtem seelischen Material zum Bewußtsein kennen, sehr ausgiebig ihres Amtes gewaltet hat. Der Tagtraum enthält in zusammengepreßter „verdichteter" Form die Befriedigung der folgenden Wünsche: 1) Rache an der Mutter, die für den damaligen Verrat, als der ihm die Geburt des Bruders galt, sowohl wie für den jetzigen

durch den Selbstmord bestraft oder wenigstens durch die Drohung damit erschreckt werden sollte; 2) Selbstbestrafung für die Onanie, um dadurch, im Sinne der Abwendung von der Mutter, die Versöhnung mit dem Vater zu erreichen, zugleich Befreiung von der Onanie-Versuchung, die vom Genitale ausging; 3) Ausführung des Todeswunsches gegen den Bruder in der Wendung gegen die eigene Person als gleichzeitige Sühne dafür, wie er sie im späteren Leben suchte; 4) Wiedergeburt durch die Mutter, um so die Stelle des beneideten Bruders im Mutterleib und als Jüngstgeborener einnehmen zu können. Mit dieser intensiven Verdichtung sowie mit der ausgiebigen Verwendung der Symbolik geht der gemeinsame Tagtraum über die Grenzen des gewöhnlichen Tagtraumes hinaus und nähert sich dem Traum. Die Wunscherfüllung der bewußten Persönlichkeit, die im Tagtraum sonst die erste Rolle spielt, ist infolge eines erfolgreichen Durchbruches des Unbewußten zurückgetreten. Dies kann nur beim gemeinsamen Tagtraum in typischer Weise zustande kommen: Er beruht ja nicht darauf, daß zwei Menschen erkennen, sie hätten dieselben bewußtseinsfähigen Ziele, Pläne oder Absichten, sondern darauf, daß sie die Gleichheit ihrer unbewußten Wünsche erkennen und sich nun einen Teil dessen, was sonst von der Verdrängung dem Bewußtsein ferngehalten wird, gönnen können; die in der Mitarbeit eines Anderen zum Ausdruck kommende Zustimmung erlaubt die Herabsetzung der Verdrängungsschranke, ebenso wie diese im Traum (dort „Zensur" genannt) infolge der Rückziehung der Objekt-Besetzungen auf das eigene Ich beim Einschlafen stattfindet.

Was für die gemeinsamen Tagträume richtig ist, gilt ebenso, doch in sehr erweitertem Maße, für die Dichtung. Der Dichter ersinnt und vollendet sie zwar allein und in Abgeschlossenheit von der Menge; das war aber wohl kaum vom Anfang an so, denn die älteste Dichtung war gewiß Improvisation. Auch jetzt noch dürfen dem Dichter wenigstens in der Vorstellung die andern nicht fehlen, auf die er wirken, die er unter den Bann seines Werkes bringen kann. Diese Anderen, die Zuhörer, Leser, Zuschauer werden gezwungen, der Illusion zu unterliegen, d. h. eine Zeitlang auf das, was sie doch als

erdichtet und erfunden kennen, mit ihrem Affekte so zu reagieren, als wäre es wahr und wirklich, ja weit mehr als irgendein beliebiges Stück Wirklichkeit, als wäre es ihr eigenstes Erleben, das durch Zaubermacht vor sie hingestellt würde. Die illusionäre Kraft, die von der Dichtung ausgeht, beruht nicht etwa auf Nachahmung der Realität — das wäre die Illusion des Wachsfigurenkabinetts, von der nur das Theater und auch dies nur in sehr beschränktem Umfange Gebrauch macht; die Dichtung geht vielmehr den umgekehrten Weg: sie erregt die Affekte und deren als Wirklichkeit, als unmittelbare seelische Gewißheit empfundene Gegenwart läßt das Vorgetragene als Miterlebtes erscheinen.

Wir wollen später untersuchen, welcher Mittel sich der Dichter bedient, um diese Einfühlung zu fördern, doch läßt sich das Eine sogleich mit Sicherheit behaupten: er kann die Affekte, deren Hilfe er in Anspruch nimmt, durch sein Werk nicht erst in die Brust der Hörer einpflanzen, er kann nur schon vorhandene erregen und in Schwingung bringen. Wenn also ein Kunstwerk wirkungsvoll ist, wenn die Hörer mit Spannung und Rührung lauschen, wenn sie mit ihren Gefühlen den Gang der Handlung begleiten und am Schluß dem Dichter Dank und Beifall spenden — dann haben sie den Beweis geliefert, daß die Strebungen und Affekte, aus denen heraus das Kunstwerk entstanden ist, auch die ihrigen sind.

Wir wissen zur Genüge — die psychoanalytische Forschung hat es an dem mannigfachsten Material dargetan — daß das Kunstwerk wesentlich im Unbewußten wurzelt, die verhüllte Durchsetzung verdrängter Wünsche bedeutet, die in letzter Linie stets vom Ödipuskomplex abstammen. Durch ihre künstlerische Darstellung befreit sich der Dichter — aber wie kommt es, daß er in der Form des Kunstwerkes Dinge lautwerden lassen kann, die sonst ihm wie den andern Menschen versagt und verboten sind? Die Antwort lautet: Durch die Resonanz, die sein Werk in der Brust der Hörer findet, durch die Illusion, in die es sie zu versetzen vermag, durch die Affekte, die es bei ihnen auslöst, zwingt er sie zu dem Eingeständnis: „Ja, deine verdrängten Wünsche, deine verbotenen Triebe sind auch

die unsrigen, auch wir sind alle mit deiner Schuld beladen." Dieses unwillkürlich und unbewußt gegebene Eingeständnis der Mitschuld wirkt befreiend und entlastend, es gestattet die Herabsetzung der Verdrängungsschranken und eine größere Annäherung an das Unbewußte, das haben wir bei den gemeinsamen Tagträumen sehen können. Lag in dem durch seine Mitarbeit bezeugten Eingeständnis eines Einzelnen schon so viel Erleichterung, um wieviel mehr muß es bedeuten, wenn eine unübersehbare Menge von Aufnehmenden durch das bereitwillige Mitgehen ihrer Affekte und die Mitarbeit ihrer Phantasie dasselbe Zeugnis ablegen muß. Deshalb kann das Kunstwerk ein so freies Spiel der schöpferischen Kräfte zeigen und aus einer so tiefen, unerwarteten, dem Dichter selbst überraschenden Inspiration stammen, deshalb einem von der Enge des Ichs unbeschwerten Traum so ähnlich sein, weil es zwar dem Unbewußten eines Einzelnen, aber doch auch zugleich dem Vieler, ja Aller entstammt.

Das wird noch viel deutlicher und überzeugender, wenn wir es statt mit dem individuellen psychologischen Forschungsresultate der Psychoanalyse mit ihrer entwicklungsgeschichtlichen Theorie in Zusammenhang bringen, die in Freuds „Totem und Tabu" niedergelegt ist. Dieser zufolge ist das, was der Einzelne als Ödipuskomplex erlebt und als Kern seines Unbewußten durchs Leben trägt, die ontogenetische Wiederholung der menschlichen Urgeschichte. Am Eingang der Kultur steht der Vatermord, deshalb ist das Schuldbewußtsein ihr unzertrennlicher Begleiter.

Ursprünglich beherrschte der Stärkste das Rudel, besaß allein die Weibchen und vertrieb die Jüngeren und Schwächeren — seine Söhne —, bis sich die Brüder miteinander verbündeten und vereinigt den Vater zu töten vermochten. Da unter den Brüdern jeder des Vaters Nachfolger werden wollte und doch keiner so stark und überlegen war, wie er, so hätten sie im Kampfe aller gegen alle untergehen müssen; nur eine Möglichkeit gab es, die Einigkeit zu bewahren: wenn alle auf die Frauen, die dem Vater angehört hatten, gleichmäßig verzichteten.

So entstand „das älteste Gesetzbuch der Menschheit" — der Totemismus. Seine beiden Hauptgebote sind uns vom Ödipuskomplex her längst bekannt: Das Leben des Vaters — dargestellt durch das Totemtier, das als gemeinsamer Urvater des Clans gilt — nicht anzutasten und das Weib desselben Rudels, die Totemgenossin — das ist vor allem die Mutter — nicht zu begehren.

Was dem Einzelnen nur durch den Tod sühnbare Sünde bedeutet, ist für die Gesamtheit oft heiligste Pflicht. Beim Totemfest wird das Urverbrechen wiederholt und das heilige Totemtier von der ganzen Gemeinschaft geschlachtet und verzehrt. Der verdrängte Wunsch darf ausgeführt werden, ja er wird zur heiligen Kommunion des Stammes, wenn alle die Schuld mittragen helfen. In gemeinsamen Beweinungs- und Reuezeremonien kommt dann das Schuldgefühl ob der vergeblich geschehenen Untat zum Ausdruck.

Dieses Gesetzbuch gilt noch heute im unbewußten Seelenleben. Die Ermordung des Vaters, wenn sie in der Gemeinschaft sämtlicher Brüder geschieht, ist eine von Schuldgefühlen verfolgte, schwere und unheimliche Tat, aber auch eine heilige Not, die jeder Kulturtat zugrunde liegt und sich in jedem Kulturfortschritt wiederholt. Die Begehung der Tat durch einen Einzelnen, der sein Streben nach dem Alleinbesitz der Mutter verrät, ist das schwerste aller Verbrechen, die eigentliche soziale Untat, die Lossagung von dem Bande, das alle bindet und verbindet.

Sowie der Tagträumer seiner Phantasie die Zügel lockert, führt sie ihn unweigerlich dem Unbewußten, als dem eigentlichen Gebieter alles Wünschens und Phantasierens zu. Das heißt, die Tagträume haben stets die Tendenz, zu Darstellungen der im Ödipuskomplex enthaltenen Wünsche zu werden, und so steht der Tagträumer stets in Gefahr, das Urverbrechen in seiner Phantasie zu wiederholen — als Einzelner und Vereinzelter zu wiederholen. Von dieser Gefahr befreit er sich, ohne auf die Phantasiebefriedigung zu verzichten, wenn er sich vom Tagträumer zum Dichter verwandelt, denn dann hat der Vereinzelte den Weg zu den Andern, zur Gemeinschaft der Brüder zurückgefunden, er darf sich wieder als Glied der Gesamt-

heit, als ihresgleichen empfinden, wenn ihr von ihm erweckter Gefühlssturm, ihr Beifall ihm zuruft, daß er nicht bloß seine, sondern ihre Wünsche gestaltet habe. Die ältesten Dichtwerke, die religiösen Mythen, halfen so die ersten sozialen Bande um eine Gemeinschaft fester zu knüpfen und ihre Schöpfer, die Dichter, Seher, Besessenen galten mit Recht als heilig und unheimlich zugleich. Dadurch, daß der gemeinsame Tagtraum schon auf der Linie der Rückkehr zur Brüdergemeinschaft liegt, erklärt sich uns die Bedingung, daß die beiden Erzeuger demselben Geschlechte angehören müssen.

Uns bleibt noch die Lösung einer wichtigen Frage. Durch welche Mittel vermag der Dichter seinen Hörern jenes Eingeständnis abzulisten, das ihnen die „Reinigung der Leidenschaften" durch ästhetischen Genuß, ihm die innere Befreiung vom Schuldgefühl der durch sich selbst Ausgestoßenen bedeutet?

Wir wollen noch einmal zu unseren Beispielen zurückkehren und sie von einer neuen Seite aus betrachten, die wir bisher vernachlässigt haben. Der Tagtraum hat bekanntlich stets die eigene Person des Träumers zum Helden, wie verhält sich da der von zweien gemeinschaftlich verfaßte Tagtraum? In unseren beiden Fällen wird die Frage jedesmal auf dieselbe einfache Weise gelöst: Der Tagtraum hat, so wie zwei Verfasser, auch zwei gleichberechtigte Helden oder Heldinnen. Wir wissen aber bereits, daß der gemeinsame Tagtraum die Keimzelle zur Dichtung in sich trägt, die an die Stelle einer besonders aufeinander abgestimmten Zweiheit, zu deren Zusammenfinden ein günstiger Zufall notwendig ist, eine unbegrenzte Anzahl setzt, da sie aus dem Drang entspringt, möglichst Viele, wenn auch nur als Aufnehmende und passive Teilnehmer ins Spiel zu ziehen. Auch diese sollen mitphantasieren, d. h. Helden des Tagtraumes werden können, und das ist unmöglich, sobald der Dichter in eigener Person als Held des Tagtraumes auftritt. Um dieses Hindernis zu beseitigen, muß der Dichter einen unpersönlichen, oder besser gesagt, einen überpersönlichen Helden erschaffen, mit dem er sowohl wie alle Hörer sich identifizieren können, weil er gleichzeitig jeder ist und keiner.

Arta anonimă.

Eine der ältesten Menschennachbildungen ist die sogenannte „Venus von Willendorf", eine kleine Statuette aus der älteren Steinzeit. Sie stellt eine Frau mit starken Brüsten und Gesäß vor, deren Gesichtszüge durch ein Geflecht vollständig verhüllt sind. So hatte wohl auch die Heldengestalt der ältesten Dichtung ein verschleiertes Antlitz, das jeder für sein eigenes halten durfte.

Mit dieser Verwischung der eigenen Persönlichkeit, die er der Gewinnung des Interesses seiner Hörer opfern mußte, hat der Dichter auf einen erheblichen, ja vielleicht sogar den wichtigsten Teil der Lust verzichtet, die ihm der Tagtraum geboten hätte, nämlich auf die Lust, seine eigene Person im Spiegel des Tagtraumes groß und ruhmreich, schön, mächtig und geliebt zu sehen. Die Selbstverliebtheit, die dabei ihre Befriedigung suchte, nennen wir in der Analyse Narzißmus; wir wissen, daß sie in der Entwicklungsgeschichte der Persönlichkeit die größte und früheste Rolle spielt, ehe noch irgend eine andere Person als Gegenstand der Liebe in Betracht kommen kann, und daß sie ihre älteren Rechte der Objektliebe gegenüber immer wieder zur Geltung zu bringen sucht. Auf die narzißtische Befriedigung scheint der Dichter zu verzichten, um sich durch seine Preisgabe die Möglichkeit zum volleren Ausleben des Ödipuskomplexes zu schaffen, der die erste und entscheidende Form der Objektliebe darstellt. Eine Aufopferung des Narzißmus zu Gunsten der Objektliebe, so scheint es also; aber ist es wirklich eine Aufopferung?

Damit allein, daß die Figur des Helden aufhört, den Namen und die Züge seines Schöpfers zu tragen, ist noch nicht alles geschehen. Es braucht noch mehr, um den Tagtraum zur Dichtung umzuwandeln. Die Hörer müssen veranlaßt werden, sich in die Phantasie einzufühlen, sie mitzuerleben, obgleich dasjenige, worauf ihr Miterleben eigentlich beruht — die unbewußten Wünsche — nicht unverhüllt ausgesprochen und geschildert werden darf; handelt es sich doch um Verdrängtes, dem Bewußtsein des Dichters und seiner Hörer gleichmäßig Entfremdetes, dessen Wiederkehr nicht mehr möglich ist und, wenn sie doch gewaltsam erzwungen würde, Abscheu statt Lust erregen müßte. Gerade das Wesentliche darf nur indirekt

Eternul omenesc.

und andeutungsweise zugegen sein; es bleibt freilich auch im Hintergrunde wirksam, der Vordergrund muß aber durch andere Gestalten und Farben belebt werden.

Erinnern wir uns, daß der Tagtraum formlos, ohne Rücksicht auf Aufbau und das Verständnis Anderer ist, während die künstlerische Wirkung untrennbar mit dem Problem der Form verknüpft ist. Vielleicht können wir die Frage, was mit dem unverwendbar gewordenen Narzißmus geschieht, leichter beantworten, wenn wir das Problem der künstlerischen Form geklärt haben; das letztere ist uns deswegen zugänglicher, weil wir hier wieder den Spuren Freud's folgen können, der es auf einem anderen Gebiet der Ästhetik, für den Witz, bereits beantwortet hat.

Unter dem Begriff der künstlerischen Form im weitesten Sinne fassen wir den Aufbau und die Symmetrie, die Steigerung oder beabsichtigte Wiederholung, die Motivierung und Charakteristik, Wohllaut und Klarheit, Reim und Rhythmus zusammen. Gemeinsam ist diesen Formelementen, wenn sie auch aus den verschiedensten seelischen Schichten stammen mögen, das Eine, daß sie die Fähigkeit besitzen, beim Hörer Wohlgefallen zu erregen und seine Aufmerksamkeit anzuziehen. Sie gewähren eine Lustprämie, die an und für sich zwar recht klein sein mag, die aber doch genügt, um die bewußte Aufmerksamkeit zu bestechen, sie auf die Spannung oder die Schönheit, durch die das Vorgetragene sich auszeichnet, hinzulenken; so bilden sie eine Fassade, die zwar selbst eine vorläufige Lustprämie, wir nennen sie „Vorlust“ bietet, deren eigentlicher Zweck aber darin besteht, daß unter ihrem Schutze die aus dem Unbewußten stammende Lust, die Endlust, unbemerkt und straflos genossen werden kann. Deshalb beeinträchtigt es den ästhetischen Genuß nicht im mindesten, wenn der Schönheit des Kunstwerkes, das heißt also seiner Vorlust, die Affekte der Trauer, des Mitleides und anderer, die wir sonst als unangenehm kennen, in reichlichem Maße beigemischt sind. Im Gegenteil, gerade die tragischen Affekte können, weil sie unser Schuldbewußtsein decken und ihm zugleich ein Sühnopfer in Aussicht stellen, am schnellsten und unmittelbarsten

von der „Fassade“ zur Endlust hinführen, und das ist die einzige Bedingung, an die der ästhetische Genuß geknüpft ist. Deshalb ist diese im höchsten Maße davon abhängig, daß die „Fassade“ nicht willkürlich zusammengesetzt oder nur durch äußerliche Motive, wie Nachahmung, Mode oder Tradition zustande gekommen ist, denn je inniger und wesenshafter die Beziehung zwischen der Vorlust-Fassade und dem unbewußtem Inhalt ist, jemehr sie sich das Unbewußte, wie die Raupe ihre Chrysalis, selbst gebaut hat, desto stärker ist die künstlerische Wirkung der Dichtung, denn umsoviel unmittelbarer, müheloser und tiefer vermag der Hörer aus dem unbewußten Inhalt zu schöpfen.

Will also der Tagträumer sich Mitträumer gewinnen und seinen Phantasieknäuel nach Form und Regel abwickeln, so genügt dazu die angeborene Begabung d. h. die feinere Empfindlichkeit für Schönheit und Wohlklang, obgleich sie natürlich mit zu den Voraussetzungen gehört, allein noch nicht. Handelt es sich doch um etwas, was nicht von außen angeflogen sein darf, sondern sich aus der tiefsten Beziehung des Dichters zu seinem Werke entwickeln muß. Während seiner Schöpferarbeit muß er von einem übermächtigen Trieb gedrängt werden, diesem Werke Schönheit zu verleihen, über dem er alle vergangenen und zukünftigen Werke, ja sich selbst vergißt.

Woher stammt dieser Trieb? Wir sind ihm bereits begegnet, denn es kann kein anderer sein, als der scheinbar aufgeopferte Narzißmus. Einen wirklichen und endgültigen Triebverzicht kann es im Seelenleben ebensowenig geben, wie im Weltall einen wirklichen Kraftverlust; der Narzißmus, der für die eigene Person unverwendbar geworden war, ist von ihr aus auf das Werk verschoben worden, das ja nur ein Stück dieses Ich ist. Der Wunsch, schön und mächtig zu sein, wurde umgewandelt in den Wunsch, dem Werke Schönheit und Macht über die Gemüter der Menschen zu verleihen. Durch diese Verschiebung vom Ich auf's Werk hat der Dichter neuerlich eine Rückkehr zur Realität gefunden, denn während der Traum des Tagträumers dazu verurteilt ist, ewig Traum zu bleiben, erreicht der Dichter, wenn er einer ist, sein Ziel wirklich und es gelingt

seinem Werke früher oder später, die Menschenseelen zu bezwingen und zur Bewunderung hinzureißen.

Die erste Voraussetzung der Umwandlung des Tagträumers ist also, daß sein Tagtraum stärker der Anziehungskraft des Unbewußten — wesentlich des Ödipuskomplexes — unterliegt, daß aber auch sein Schuldbewußtsein empfindlicher darauf reagiert. Wenn er dann, um die Entlastung dieses Schuldbewußtseins in der Wirkung auf Andere d. h. in der unbewußten Anerkennung ihrer Mitschuld zu finden, den Narzißmus von seiner Person auf das Werk zu verschieben imstande ist — dann ist er zum Dichter geworden.

Es läßt sich vermuten, daß zwischen den beiden Faktoren, dem nach Entlastung lechzenden Schuldbewußtsein und dem zur Aufgabe des Ichs und zur Verschiebung auf das Werk bereiten Narzißmus ein innerer, vielleicht wechselseitiger Zusammenhang bestehe. Das vom Gewissen schonungslos kritisierte und verurteilte Ich sucht für seine Selbstliebe ein Asyl zu finden, wo ihm der Verfolger nichts anhaben kann. Das ist ihm vortrefflich gelungen, wenn es seine Phantasien, also einen Teil des Ich und sogar denjenigen, der dem Verdrängten und Verpönten am nächsten steht, soweit veredelt, daß dieser Teil dem Ich-Ideal, also dem Richter, in dessen Diensten der Büttel „Gewissen" steht, annehmbar und sogar wohlgefällig wird. Dieser Ausweg hat seinen Platz neben den sonstigen Kompromissen zwischen Verdrängung und Verdrängtem, Ich-Ideal und Triebleben, die wir auf anderen Gebieten kennen, z. B. dem Traum, der Neurose und der Perversion. Ihnen allen ist das Bestreben gemeinsam, der ökonomischen Verteilung der gegeneinander wirkenden Kräfte Rechnung zu tragen. Allerdings muß beim Traum das geschädigte Streben nach Einziehung der Objektbesetzungen auf das Ich, bei der Neurose das gehemmte Ich, bei der Perversion die vom Genitalprimat abgehaltene Sexualität die Kosten des Kompromisses tragen, während in unserem Falle das Ich zwar seines Narzißmus beraubt wird, aber dafür eine neue soziale Leistungsfähigkeit erwirbt. Wahrscheinlich sind auch alle anderen Typen großartiger sozialer Leistungsfähigkeit, der Priester, Forscher und Philosoph

Produkte ähnlicher, durch Verschiebung des Narzißmus ermöglichter Kompromisse.

Bei den primitiven Völkern ist die Berufung zu diesen Ämtern noch nicht trennbar, sie sind in einer Person vereinigt; erst auf späteren Kulturstufen beginnen sie sich zu differenzieren. Die Entwicklung des Künstlers geht dann weiter dahin, daß die Idealsetzung der Vollkommenheit und Schönheit des Werkes sich nicht damit begnügt, vom Ich-Ideal geduldet zu werden, sondern es vollkommen aufzehrt, sich selbst an seine Stelle setzt. Dies ist wohl der Sinn des so Vielen Unverständlichen: L'art pour l'art.

Die Verschiedenheit aller literarischen Schulen und Stile läßt sich in letzter Linie auf das Vorwiegen des einen oder des anderen der beiden das dichterische Schaffen regierenden seelichen Mechanismen — Schuldbewußtsein und Narzißmus — zurückführen. Sturm und Drang, Romantik, Naturalismus zeugen vor allem von dem Wunsch, sich durch Mitteilung, ja durch lautes Hinausschreien dessen, was das Herz des Dichters bedrückt und erregt, zu befreien. Nicht die Form ist das Wesentliche, sondern die Leidenschaft, und die Stoffwahl sucht nicht das Schöne und Ruhige, sondern das Häßliche und Quälende, Aufregende und Spannende. Oft gerät sie dabei in unmittelbare Nähe des Ödipus-Komplexes. Nicht nur in ihrem Stil und ihrer Stoffwahl, auch als literarische Bewegung haben diese Schulen den Charakter des Aggressiven und Revolutionären. Unter ihrer Fahne sammeln sich die „Jungen", die Umstürzler, die Söhne, die das Joch der Tradition der Väter abwerfen wollen. Die andere Richtung, die nach Vorüberbrausen der ersten, „wenn sich der Most noch so absurd gebärdet", immer wieder zu Ehren kommt, ist die klassizistische, die ebenso typisch den Altersjahren, der „zweiten Periode" angehört, wie die erste der Jugend. Bei ihr sind die scharfen Konflikte und das dazugehörige Schuldgefühl bis auf einen leisen Nachklang verhallt. Nicht der Stoff ist wichtig, sondern die Form, das Werk entsteht nicht in leidenschaftlichem Überschäumen, sondern wird in langsamer, geduldiger Arbeit von allen Schlacken befreit, bis es makellos vor seinem Schöpfer steht. Statt des „Was" ist das

„Wie“ die Hauptfrage geworden, der Impuls, das Herz bloßzulegen, die stürmische Inspiration treten zurück; „Dunkelarbeit, bei Licht zurechtgerückt“ nennt Fontane das dichterische Schaffen, aber der Ton fällt bald auf die erste, bald auf die zweite Hälfte des Satzes.

Jede der beiden Richtungen birgt ihre eigene Gefahr in sich: die eine, daß sie allzu stofflich oder zu roh und abstoßend wird d. h. die Ödipusphantasie nicht hinreichend verhüllt und veredelt ist und so den Hörer um seine Vorlust zu kurz kommen läßt; die andere, daß durch allzu starke Hingabe an den Narzißmus und das Zurücktreten des Leidenschaftlichen und stofflich Interessanten — der Objektbesetzungen — das Werk langweilig und inhaltslos werde d. h. daß die Vorlust die Endlust überwuchert.

Auch die Unterscheidung zwischen dem Künstler und dem Pfuscher oder Nachahmer läßt sich aus diesen Grundprinzipien leicht ableiten. Der Künstler bleibt nicht, wie der Tagträumer, bei seinen engen, persönlichen Wünschen stehen. Nur das Material, die Anschauung, darf er seinem eigenen Erleben und den darauf aufgebauten Träumen entnehmen. Um das Wesentliche des Kunstwerks, den wirklichen Erreger der Leidenschaften im Unbewußten erfassen zu können, muß er alles Nebensächliche und Zufällige, das ihm sein Bewußtsein als Wunschziel vorhält, beiseite schleudern — nur dann gelingt es ihm, sich der anderen Seelen zu bemächtigen.

Der Künstler kann auch niemals dazu ausersehen sein, Massenführer im Sinne von Freud's Massenpsychologie zu sein, also die Anderen nicht nur zu einer Handlung, etwa einer politischen Tat zu begeistern, sondern sie auch bei der Ausführung zu leiten. Zum Führer ist nur der ausersehen, der, vom Schuldgefühl ungebeugt, seinen Narzißmus uneingeschränkt beim eigenen Ich zu erhalten vermag, der sich von der Masse bewundern und lieben läßt, ohne sich selbst an sie hinzugeben. Der Dichter aber leidet nicht weniger, sondern mehr als die Übrigen unter dem Schuldgefühl, er muß unter seinem Druck den Narzißmus von der eigenen Person ablösen und auf das Werk verschieben; er muß den Rückweg von der Vereinzelung zur Brüdergemeinschaft mit diesem Opfer zu erkaufen bereit

sein. Das bedeutet, daß er sich zum Führer nicht eignet — wie dies auch die Erfahrung jederzeit gezeigt hat — sondern ein Massen-Individuum ist, allerdings ein besonders differenziertes.

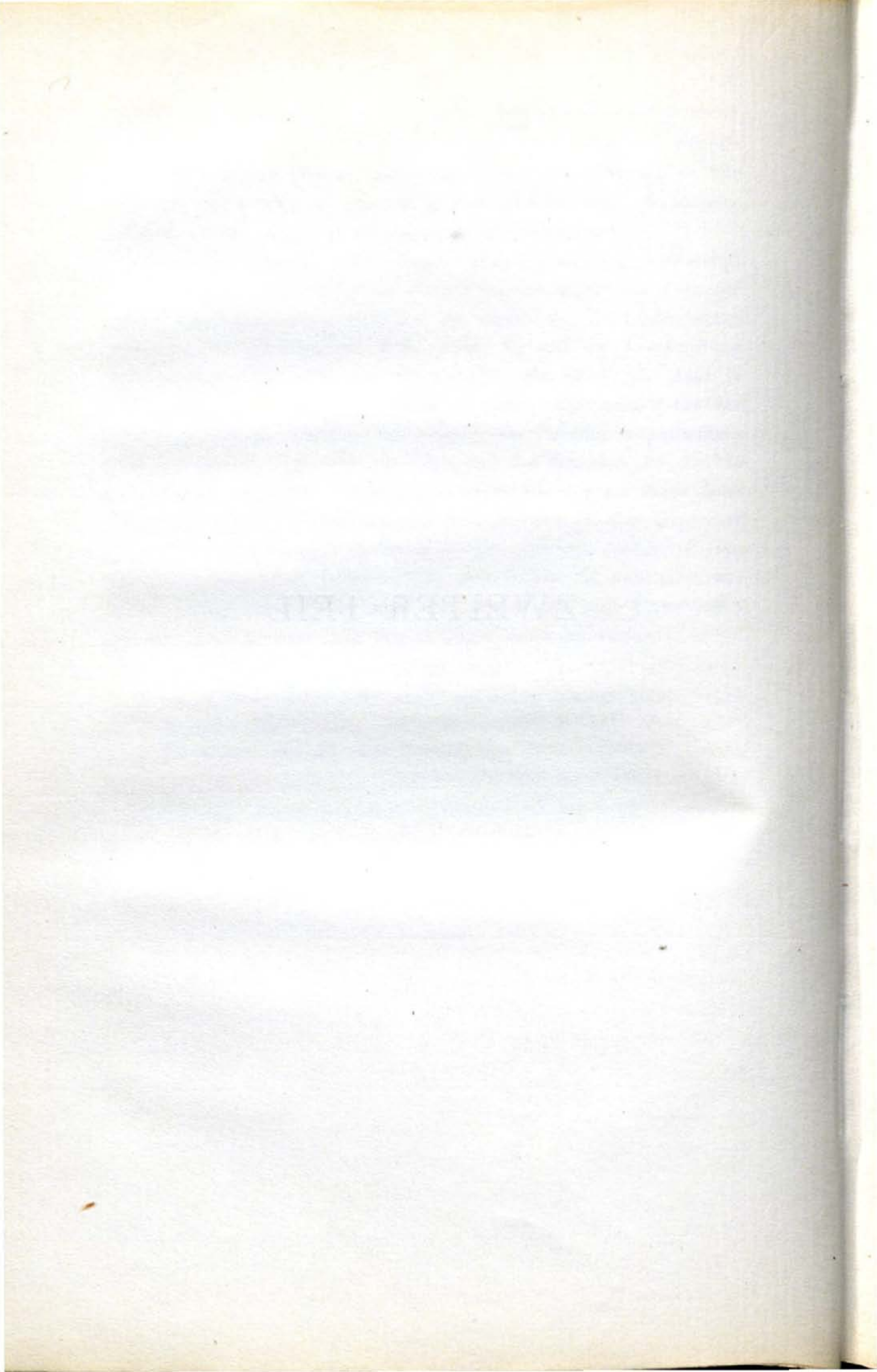
Wenn dem Dichter nach Beifall und Zustimmung verwandter Seelen verlangt, so geschieht es, wie wir gesehen haben, nicht aus gemeiner Eitelkeit, sondern weil ihn die eigentliche Triebfeder seines Schaffens, das Schuldgefühl, dazu treibt. Er will die Anerkennung auch gar nicht für sich, sondern nur für sein Werk. Er zieht es gewöhnlich vor, unbeachtet beiseite zu stehen, statt vom Jubel der Menge gefeiert zu werden, und wenn sein Narzißmus schließlich doch auf dem Umweg über das Werk und den Künstlerruhm direkte Befriedigung erhält und annimmt, so bleibt für ihn das Werk doch immer der eigentliche Selbstzweck. Sein Streben ist der Gegensatz zu dem Herostratischen: „Berühmt werden, gleichviel wodurch!", für ihn gibt es nur einen einzigen Weg zum Ruhm. Er stellt alles, was seiner Alltagspersönlichkeit angehört, zurück, um sein Unbewußtes aus dem Munde seines Ideal-Ich sprechen lassen zu dürfen:

„Ich dachte, mich triffts, ob ich leide
Den Andern, dacht' ich, schuld' ich heitre Ohrenweide.
‚Begriffen' sagte Moira, ‚Größe stimmt dich schön.'
‚Die Glocke' rief sie, ‚sollt ihr auf dem Turm erhöhn!'"

[Spitteler, Olympischer Frühling (II/I)]

Die Glocke, die zu Beginn der „hohen Zeit" durch Moira erwählt wird, den Weltenfrühling einzuläuten, ist der Dichter.

ZWEITER TEIL



EINLEITUNG

Die Psychoanalyse entwickelt sich „nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten“; da sie aus der Erforschung der Neurosen erwachsen ist, der Störungen und Hemmungen, die der unvollkommenen Bewältigung unbewußter Wünsche und Begierden ihr Dasein verdanken, so vermag sie sich den Problemen der künstlerischen Schöpfung auch am besten von der Seite der Hemmungen her zu nähern.

Die meisten Künstler müssen durch eine oder mehrere Perioden dieser Art hindurch gehen. Diejenigen unter ihnen, die zu den Kindern des Lichtes gehören und sich von dunkeln und leidvollen Dingen fernhalten, sprechen dann, halb scherzhaft, halb erschreckt von ihrer ungewohnten Faulheit. Aber die zahlreichen Anderen, die der Selbstbetrachtung verfallen sind, auch wenn sie sich bis zur Selbstzerfleischung steigert, werfen das Werk, dem eben noch ihr Fleiß und ihre Liebe galt, voll Ekel und dämonischer Wut von sich und bemühen sich vergebens, die Qual und die Kämpfe, von denen sie durchwühlt werden, in sich zu verschließen. Es sind meist nur abgerissene Sätze, die ihnen entfahren, Andeutungen über seelische Vorgänge, denen sie selbst ratlos gegenüber stehen. Aber aus solchen Bruchstücken und zusammenhanglosen Äußerungen läßt sich das Geheimnis entziffern, das der zur künstlerisch geformten Rede sich öffnende Mund niemals verrät; die Abgründe öffnen sich, die das Schaffen überspannen und verdecken konnte, solange es ungehemmt dem Lichte zustrebte. So kommt es, daß die beiden Werke, denen die folgenden Betrachtungen gelten, nicht für sich selbst stehen, sondern als die Anzeichen und Vorboten einer Produktionshemmung: der „Geisterseher“ bezeichnet die Lücke in Schillers Schaffen, die nach dem „Don Carlos“ beginnt

und erst mit dem „Wallenstein“ vollständig verschwindet, der „Sturm“ die endgültige Abkehr Shakespeares von seiner Kunst.

Ein besseres Beispiel für die Theorie, die ich aus den „Gemeinsamen Tagträumen“ abzuleiten suchte, als den Verlauf der Produktions-Hemmung Schillers kann ich mir nicht denken. Die Art, wie vom Ödipus-Komplex gestachelt sein Jugendschaffen ungestüm hervorbrechend die Motive wählt und formt, das Übermächtigwerden des Schuldgefühles nach dem Durchbruch der Inzest-Phantasie im „Don Carlos“, die darauf eintretende Hemmung und schließlich der rettende Ausweg durch die narzißtische Verschiebung auf die Form-Vollendung und Schönheit des Werkes — das alles ergibt einen Schulfall von solcher Durchsichtigkeit, wie ihn das Leben nicht leicht ein zweitesmal bietet.

Ganz anders bei Shakespeare: Der große Konflikt mit dem eigenen Schuldgefühl und der von Sünden und Lastern angefaulten Schöpfung, der mit „Hamlet“ begonnen hatte, war schon längst zu Ende gekämpft. (Seinen Ausklang bedeutet für mein Gefühl „Maß für Maß“.) Im „Sturm“ ringt nirgends etwas aus seelischen Tiefen Stammendes titanenhaft nach dem Licht. Es ist nur so, als ob in diesem Abschiedswerke die Schleier dünner würden und die Dinge wie in einer Abendlandschaft unkörperlicher und doch deutlicher hervorträten.

SCHILLERS „GEISTERSEHER"[1]

Das Fragment, in welchem Schiller zu seinem einzigen Versuch einer größeren, nicht im Boden der Historie, sondern in der eigenen Phantasie wurzelnden Prosa-Erzählung ausholt, ist durch seine Entstehungsweise und seine Komposition ebenso merkwürdig, wie durch die Aufnahme, die es gefunden hat. Den Zeitgenossen schien kaum ein anderes Produkt seines poetischen Schaffens gleich anziehend und beachtenswert. Der Beifall des großen Publikums war so lebhaft, daß der Dichter die Fortsetzung des Romans als sichere Geldquelle und als Grundlage für die Beliebtheit der „Rheinischen Thalia", in der die Veröffentlichung begonnen hatte, betrachten konnte; auch ernste Kritiker, Literaten und Philosophen, bei denen weder „Kabale und Liebe" noch „Fiesco" oder „Die Räuber" Beifall gefunden hatten, priesen das Werk aufs höchste, kurz der Autor empfing, wie er selbst es nannte, „das Lob der Toren und Weisen" und wurde von allen Seiten zur Fortführung ermuntert. Als er sich der ihm verhaßt gewordenen Arbeit endgiltig weigerte, fand sich eine ganze Anzahl von Schriftstellern, die den angefangenen Bau nach eigenem Gutdünken zu vollenden suchten. Eine dieser Fortsetzungen, von dem preußischen Hofgerichtsrat Follenius herstammend, hat ein Stück von der Beliebtheit des Originals auf sich herüberzuziehen gewußt, wie die wiederholten Auflagen bezeugen. So trefflich hatte es Schiller verstanden, sein Werk auf die stärksten Interessen im Geistesleben seiner Zeitgenossen aufzubauen und ihre Phantasie bis zur mitschöpferischen Tätigkeit anzuregen.

1) Die zuerst im „Imago", Bd. IV (1915—16) abgedruckte Arbeit wurde inzwischen in vielen Punkten richtiggestellt und erweitert.

Das Urteil der Literarhistoriker, die in Schiller nicht mehr den problematischen Himmelstürmer, sondern den unantastbar gewordenen „Klassiker“ sehen, ist sonderbarerweise viel kälter und ablehnender ausgefallen. Sie haben alle für den „Geisterseher“ wenig übrig, betrachten ihn nur im Vorbeigehen und ziemlich von oben herab. Offener Tadel wechselt mit kühlem Lob; die Lust, das Werk bis ins kleinste Detail zu ergründen, seinem Aufbau und den Ursachen seiner ästhetischen Wirkung nachzuforschen, die den deutschen Literarhistoriker sonst auch vor dem ärmlichsten Produkt, wenn es einen verehrten Namen trägt, nicht zu verlassen pflegt, war hier fast gar nicht am Werke.

Bei genauerer Prüfung und immer weiterem Zurückgehen findet man an der Quelle dieser Geringschätzung niemand anderen, als den Dichter selbst. In seinen Briefen, die den Mitlebenden natürlich verschlossen blieben, aber seinen Biographen aufs genaueste bekannt waren, beklagt er sich über die widerwärtige Arbeit, die er sich aufgehalst habe und nun des leidigen Geldverdienens halber nicht loswerden könne, nennt das Werk ein „Geschmier“ und fragt sich selbst, welcher Dämon ihn zu diesem Plane veranlaßt habe. Trotzdem bleibt es merkwürdig, daß das Urteil Schillers solchen Einfluß üben konnte. Ist es doch bis zum Sprichwörtlichen bekannt, daß jedem Autor die Fähigkeit zur richtigen Einschätzung seiner eigenen Produkte fehle, mag seine kritische Gabe im übrigen noch so stark entwickelt sein. Die Beispiele, in denen große Dichter ihr schwächstes Werk mit besonderer Liebe bedachten und es über alle anderen stellten, lassen sich beliebig häufen. Auch hat Schiller das Urteil, das er während der Produktion fällte, später wenigstens in einem Punkte korrigiert, indem er das philosophische Gespräch, das ihm damals der einzige wertvolle Bestandteil des Romans schien, in der Buchausgabe bedeutend abkürzte — zum unzweifelhaften Vorteil des Werkes.

Die Ablehnung des „Geisterseher“, wenn sie sich auch ihre Berechtigung durch das Urteil des Dichters bestätigen zu lassen sucht, hat tiefere Gründe. Die Aufgabe der Literaturgeschichte ist

es, zu ordnen und zu sichten, Zusammenhänge herzustellen und Übersichten zu ermöglichen. So unterliegt sie zuweilen der Versuchung, über die kleinen Widersprüche innerhalb der Persönlichkeit hinwegzusehen und einfachere Linien zu ziehen, als sie das Leben selbst zu bieten pflegt. Was im Schaffen und Erleben verworren und undurchsichtig bleiben mußte, wird säuberlich auseinandergelegt und, gutwillig oder nicht, in seine Kategorien eingereiht. Bei diesem löblichen Ordnungssinn kann es leider nur allzuleicht geschehen, daß das Wirken eines großen Menschen zum „Lehrstoff" erstarrt, geistlos und mechanisch von einer Generation der nächsten überliefert wird, die dann statt der Fülle und des Reichtums des Genies ein trockenes Kathedergespenst kennen lernt. Auch ist es fast unmöglich, ein Menschenleben demonstrierend zu zerlegen ohne das „geistige Band" zu zerstören, das die heterogenen Teile zur unwidersprechlichsten Einheit zusammenfaßt. So wird denn gleich ins Einzelne und Besondere hinein fröhlich drauflosgearbeitet und Material herbeigebracht und aufeinandergetürmt, bis die Gestalt des Dichters mitsamt seinen Leistungen hinter dieser Mauer verschwindet. Goethe ist auf dem besten Weg zu dieser Himmelfahrt auf Nimmerwiedersehen; eine vollständige Goethe-Ausgabe mit Hinweglassung der Werke — die Schulübungen, Ministerialdekrete und Geschäftsbriefe sind ja so unendlich wichtig zur „Kenntnis seiner Persönlichkeit", — ist eigentlich der letzte Schritt, der noch zu machen ist. Schiller ist ihm schon längst vorausgeschickt worden. Sein scheinbar viel weniger kompliziertes Wesen und Wirken eignet sich auch viel besser zur Erledigung durch einige Schlagworte. So wird uns auf der einen Seite, bis zum Don Carlos, der glühende Geniejüngling gezeigt, in Sturm und Drang, Überschäumen und Ungestüm, und von da an unentwegt das andere Bild vorgehalten: Der Schüler Kants und Freund Goethes, der „Idealist" und „Klassiker". Nur gerade der „Geisterseher" läßt sich in keines der beiden Schubfächer unterbringen, denn neben starkem Realismus enthüllt er deutlich des Dichters neue, philosophisch-idealistische Tendenzen. Auch der Entstehungszeit nach ist sein Platz gerade an jenem Wendepunkt, wo

Schillers Geistesleben die große Knickung durchmacht, um von da ab in neuen Geleisen weiterzulaufen. Der erste Teil wurde während der Vollendungsarbeit am Don Carlos verfaßt, die Fortsetzungen entstanden, als sich Schiller von der Poesie mit Entschiedenheit abgekehrt hatte, um sich ganz der Philosophie und Geschichte zu widmen, nur der Gedankenlyrik noch willig einen Platz einräumend; der „Geisterseher" war das einzige, ungern mitgeschleppte Überbleibsel früherer Beschäftigung. Also ein Zwittergeschöpf aus einer Übergangsperiode, ließe sich rasch urteilen, eingehender ästhetischer Betrachtung kaum würdig.

Der Psychologe wertet anders; das Werk wird ihn eben deshalb zur Durchforschung reizen, weil bei seiner Abfassung in der Seele des Dichters ein noch nicht völlig entschiedener Konflikt zu Ende gekämpft wurde. Gerade hier, wo Kraft und Widerstand noch nicht erstarrt sind und die neue Formel, in der beide verschmelzen sollen, sich erst vorbereitet, gerade hier darf man erwarten, Spuren zu finden, die etwas von dem Geheimsten der an jenem großen Umschwung beteiligten Motive erraten lassen. Für eine solche Untersuchung wäre der „Geisterseher" auch dann ein willkommenes Objekt, wenn ihm seine Entstehung in einer Zeit innerer Unsicherheit den künstlerischen Gehalt gemindert hätte.

Wer sich über diesen Punkt trotzdem noch Sorgen macht, wird sie leicht zerstreuen, wenn er statt in die Urteile über das Werk sich in das Werk selbst vertieft. Es übt heute noch mit der unvergänglichen Frische seiner Kunst- und Natur-Wahrheit den gleichen Zauber aus wie einst, führt die Leser unseres Jahrhunderts mit ebenso sicherer Hand durch seine Welt, in der Geister beschworen und Seelen umgarnt werden und ungewöhnliche Gestalten sich in grotesken Abenteuern begegnen, wie jene ersten aus dem Zeitalter des Zopfes und der Aufklärung. Es gibt nicht wenige solcher Meisterwerke Schillers, deren Genuß manchem unter uns entfremdet wurde und doch so leicht wiederzugewinnen ist. Es kommt nur darauf an, sich durchzudrängen durch den Vorhof, in dem die Priester und Schriftgelehrten stehen, den Weg zum Heiligtum versperrend, und

sich hineinzuwagen in die innerste Zelle, wo der Künstler selbst menschlich-gesellig und göttlich-liebenswürdig seinen Gast empfängt.

Mit Erstaunen entdecken wir im „Geisterseher“ die lebensvollen Urbilder so mancher unheimlicher Schattengestalten, die uns die Laterna magica der Romantik an die Wand zu malen liebte. Schon die glückliche Wahl eines Schauplatzes, der hinlänglich phantastisch ist, daß auf ihm die außerordentlichsten Vorgänge nichts Unmögliches zu haben scheinen, hat zahllose Nachahmer erweckt. Venedig, die lautlose Wunderstadt, mit seinen unentwirrbar verknäuelten Lagunen und Gäßchen, das bunte Volksgewühl am Markusplatz, in das sich geheimnisvolle Masken mischen, die unsichtbaren Behörden, die im Stillen regieren und richten, das alles wird von nun an der allgemein beliebte Rahmen für die Erzählung rätselhafter und aufregender Abenteuer. Auf diesem Schauplatz agiert eine Gruppe von Figuren, die von Schiller gleichsam die endgiltige Gestalt erhalten haben, in der dann bald die eine, bald die andere in den Werken Späterer wiederkehrt. Der dämonische Verführer, halb Gaukler und halb Wundermann, der Zweifler und Grübler, der sein Opfer wird, die Lichtgestalt der Geliebten, der treue Freund und Warner, das ganze Personal bis zu den spitzbübischen Werkzeugen herab ist vollständig und vorbildlich entworfen. Über das Ganze ist eine Stimmung des Wunderbaren und Grauenhaften gebreitet, die aus unsichtbaren Quellen gespeist wird und nicht verschwindet, wenn auch Widerspruch und Zweifel jedes einzelne Ereignis des Geheimnisvollen entkleiden.

Es ist wohl mehr als Zufall, daß jenes andere Werk Schillers, das auf die Romantik tief einwirkte und das Vorbild ihrer Schicksalsdramen wurde, daß die „Braut von Messina“, wie wir sehen werden, aus demselben Stoffkreis hervorging, den Schiller jahrzehntelang verwendungsbereit in sich trug. Es scheint, daß auch die streng klassizistische Form es nicht vermochte, der Wirkung eine andere Richtung zu geben, als die durch den gemeinsamen Ursprung vorgezeichnete.

Der Roman befriedigt aber noch ein anderes Bedürfnis, dessen völlige Ausbildung unserem eigenen, zwanzigsten Jahrhundert vor-

behalten blieb. Da wir dem Gemütsleben oder richtiger der Ausbreitung und dem behaglichen Zurschautragen des Gemütslebens viel von der bisherigen Achtung entzogen haben, dagegen den abwägenden Verstand, die Planmäßigkeit, mit der scheinbar unbesiegbare äußere Hindernisse beseitigt werden, die List, die des Feindes feinste Gegenlist im eigenen Netze fängt, und die stahlharte Energie, die ihn zu Boden zwingt, über alles schätzen, so ist unter uns eine neue Literatur entstanden, die sich fast gar nicht an das Gefühlsleben des Lesers wendet, sondern seinen Scharfsinn, seine Kombinationsgabe, kurz seine intellektuellen Kräfte in Spannung zu setzen bemüht ist. Das ist die sogenannte Detektiv-Literatur, die sich in kurzer Zeit der Novelle, des Romanes und des Dramas mit gleichem Erfolg bemächtigt hat. Keines dieser modernen Werke ist so planvoll aufgebaut, so außerordentlich fein durchdacht und dabei kühn und originell konstruiert, wie der „Geisterseher“. Das Gespräch zwischen dem Prinzen und dem Grafen von O**, in dem der Prinz das feingesponnene Gewebe des Armeniers Faden für Faden auftrennt, ist ein Muster für die Verwendung des analytischen Verfahrens zur Erreichung ästhetischer Wirkungen. Aus der Folgerichtigkeit und unbeirrbaren Sicherheit, mit der die Wahrheit durch logisch notwendige Schlußfolgerungen aus einem Wust von Täuschung und Betrug herausgeschält wird, eine Lustquelle zu gewinnen, das ist trotz zahlloser ähnlicher Versuche nur einem einzigen im selben Grade gelungen: dem großen amerikanischen Poeten Edgar Allan Poe, der auf diese Technik eine eigene Gattung der Novelle gegründet hat. Schiller und Poe sind nicht nur die Vorläufer, sondern auch die völlig unerreicht gebliebenen Vorbilder der heutigen Detektiv-Literatur.

Das Wort schmerzt. Schiller als Bahnbrecher für Sherlock Holmes, das ist eine Zusammenstellung, die uns fremd und unheimlich anmutet. Aber wahre Größe erweist sich eben dadurch, daß sie sich in jeder Umgebung durchsetzt. Auch mag die Erkenntnis nicht wertlos sein, daß Schiller den hohen Stil nicht deshalb bevorzugen mußte, weil ihm die Gaben niedrigeren Ranges mangelten; wir dürfen den Dichter des Tell dankbar willkommen heißen, auch wenn er

nichts anderes zu sein versucht als ein spannender und geistreicher Erzähler.

Es darf schließlich auch nicht unerwähnt bleiben, daß der „Geisterseher" noch Qualitäten hat, die weit über den Reiz des Stoffes und das Niveau bloßer Unterhaltungslektüre hinausgehen. Die psychologische Gestaltung des Helden, sowohl in der direkten Charakteristik der Einleitung wie durch die Eigenart, die seine Figur in der Handlung abbildet, konnte nur einem tiefgründigen Seelenkenner und meisterhaften Erzähler gelingen. Auch unter den Nebenpersonen ist keine, die zur bloßen Maschine der Verwicklung dient und nicht wenigstens einige treffende und lebendige Züge aufweist, wie sie z. B. in der Schilderung des Prinzen von **d** zusammengefaßt sind: „Ein vielversprechendes Äußere, beschäftigte Augen, eine Miene voll Kunstverständigkeit, viel Prunk von Lektüre, viel erworbene Natur (vergönnen Sie mir dieses Wort) und eine fürstliche Herablassung zu Menschengefühlen. . . ."

Für unser historisches, memoirenliebendes Zeitalter hat die leichte Patina, die über solche Wendungen, wie über das ganze Werk gebreitet ist, noch einen besonderen Reiz. Das Fragment besitzt vom Milieu und vom Geist der „guten, alten Zeit" gerade soviel, um unserem vorübergleitenden Blick ein Stück Vergangenheit zu enthüllen und genug Jugend und ewige Gegenwart, um die einmal erweckte Aufmerksamkeit dauernd zu fesseln.

Bei einer ausschließlich auf das Stoffliche gerichteten Analyse lassen sich im „Geisterseher" leicht drei Grundelemente erkennen: Der durch Intrigen zum Katholizismus bekehrte Thronanwärter, die mystisch-betrügerische Geisterbannerei und der Schauplatz, Venedig, bleiben als Stoff-Grundlagen übrig, wenn alles Motivische ausgeschaltet wird. Eine kurze Untersuchung wird uns zeigen, daß jedes der drei Elemente in der Seele des Dichters nur durch Zusammensetzung, „Verdichtung" des Materials entstand. Sie sind sämtlich „überdeterminiert", ganz ebenso wie die einzelnen Elemente eines Traumes, die nur, wenn sie dieser Bedingung entsprechen, in den manifesten Inhalt aufgenommen werden können.

Der Stoff eines Kunstwerks entspräche dann dem durch die Tagesanknüpfungen bereitgestellten Traummaterial. Er wird wohl auch ebenso unbewußt eingesammelt wie jenes, wenn auch die Verwertung auf andere, die bewußte Auswahl nicht ganz so weit ausschließende Weise vor sich geht. In unserem Falle haben sich zu einer Reihe von Anregungen, die das eigene Erleben hinterließ, noch die dazu passenden Lesefrüchte gesellt, um den Stoffkreis auszufüllen.

Den Übertritt eines Thronanwärters aus protestantischem Hause zum Katholizismus und seine Folgen, die Religionsverschiedenheit zwischen Volk und Herrscherhaus, das hatte Schiller in seinem heimatlichen Schwaben miterlebt. Der Tyrann seiner Jugendjahre, Herzog Karl Eugen war Katholik, weil sein Vater und Vorgänger Karl Alexander diesen Glauben angenommen hatte. Der Übertritt Karl Alexanders hat aber zweifellos nicht mehr geleistet, als daß er den Blick des Dichters auf diese Frage lenkte; eine weitere Ähnlichkeit mit dem Prinzen des „Geisterseher" ist nicht vorhanden. Karl Alexander war mit Leib und Seele Soldat, ein Schüler und leidenschaftlicher Bewunderer des Prinzen Eugen, der im Heere Österreichs diente und dort eine unwahrscheinlich schnelle Karriere machte — er war mit 25 Jahren Feldzeugmeister und mit 32 Generalfeldmarschall. Ob sein Konfessionswechsel auf den Einfluß des Milieus im kaiserlichen Heere oder auf seinen Ehrgeiz zurückzuführen ist, kann ununtersucht bleiben. Keinesfalls waren zur Erzielung dieses Zweckes Intrigen notwendig. Ein Hinweis auf solche Zettelungen, an denen fanatische Priester und intrigante Frauen teilgenommen haben dürften, findet sich eher bei dem Übertritt des nachmaligen Landgrafen Friedrich II. von Hessen, der das größte Aufsehen erregt hatte. Ein Mystiker oder religiöser Schwärmer wurde aus dem prachtliebenden und verschwenderischen Fürsten, der als erster das böse Beispiel des Verkaufs deutscher Soldaten an England setzte, jedenfalls nicht und so ist auch hier kaum mehr als eine oberflächliche Anknüpfung gegeben.[1] Ergiebiger wird die Ausbeute, wenn wir um

1) Otto Brahm erzählt in seiner Schiller-Biographie allerdings aus dem Leben dieses Fürsten eine Szene, die mit der Eröffnung des „Geisterseher"

mehr als ein Jahrhundert zurückgreifen, auf einen Prinzen aus dem Hause Braunschweig, der in jener Zeit, wo die konfessionellen Gegensätze aufs äußerste zugespitzt waren, den Glauben, in dem er erzogen war, verließ. Es war dies Johann Friedrich, der spätere Herzog von Braunschweig-Lüneburg. Hier finden wir vor allem den Schauplatz wieder, die Bekehrung geschah auf einer Italienreise und der Prinz nahm einen langen Aufenthalt in Venedig. Auch die Einwirkung des Wunderbaren und Übersinnlichen fehlt nicht, wenn es auch nicht im Geschmacke des nächsten Jahrhunderts philosophisch-freimaurerisch aufgeputzt war: der Prinz war in Assisi Zeuge eines Hostienwunders, das den größten Eindruck bei ihm hinterließ. Schließlich finden wir an seiner Seite eine etwas problematische Persönlichkeit, einen Grafen Rantzau, der selbst vom Protestantismus zur römischen Kirche übergetreten war und die Bekehrung mit dem ganzen Eifer des Konvertiten förderte. Auch etwas von den widerrechtlichen Mitteln zur Thronbesteigung kehrt in der Geschichte des Braunschweigers wieder. Er entriß, teils durch Hinterlist, teils durch Gewalt seinem älteren Bruder das bessere Stück der Erbschaft, ihm das minderwertige überlassend. Durch Intervention benachbarter Fürsten kam ein Ausgleich zustande, bei dem Johann Friedrich einen Teil seines Raubes behaupten konnte. Hier sind also für eine Reihe von wichtigen Zügen des Romanes die unverkennbaren Vorbilder gegeben: die Italienreise, der Aufenthalt in Venedig, das Bekehrungswunder, bei dem ein Kind der Aufklärungszeit leicht an einen raffinierten Betrug denken konnte, der geheimnisvolle Gewissensberater und die gegen Erbrecht und Verwandtenliebe sich empörende Herrschsucht.

Wir dürfen natürlich nicht erwarten, an einem solchen Vorbild alle Züge wiederzufinden, wie dies Hanstein in seiner sonst ebenso verdienstvollen wie fesselnden Arbeit[1] tut. Selbst wenn wir von

---

sich völlig deckt, jedoch ohne seine Quelle zu nennen. Hanstein vermutet wohl mit Recht, daß diese Tradition durch den Roman Schillers hervorgerufen worden sei, nicht umgekehrt.

1) Dr. Adalbert von Hanstein, „Wie entstand Schillers Geisterseher?". Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd. XXII.

dem vorausgesetzten „Verdichtungsprozeß“ absehen, dürfen wir nicht vergessen, daß Schiller es gewiß vermeiden wollte, ein für die Zeitgenossen erkennbares, historisch getreues Porträt zu geben und deshalb absichtlich Details, wie die Teilnahme an der Schlacht von Hastenbeck, die aus einem anderen Zusammenhang stammen, hinzufügt. Wenn Hanstein aber bei jedem in Frage kommenden Urbild die Frage stellt, ob der Prinz auch wirklich der dritte seines Hauses gewesen sei, wie jener im „Geisterseher“ und aus diesem Umstand ein wichtiges Erkennungszeichen machen will, so befindet er sich offenbar auf einem Irrweg. Denn gerade darin war der Dichter gewiß auf kein Vorbild angewiesen, ja er durfte gar keinem folgen, weil die von ihm gewollte Motivverknüpfung ihm keine Wahl mehr frei ließ. Der Prinz durfte nicht allzunahe am Throne stehen, weil sonst die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Erbfolge das Verbrechen überflüssig gemacht hätte, und nicht zu entfernt, so daß der frevelhafte Wunsch nach der Krone in ihm entzündet werden konnte und ohne allzugroße Häufung von Verbrechen Aussicht auf Befriedigung hatte. Daß die wichtigste Person, die zwischen ihm und dem Throne stand, ohne sein Hinzutun abscheidet, das ist ja die Voraussetzung und der Anfang der Romanhandlung. Er durfte durch diesen plötzlichen Tod nicht sofort auf den Thron oder in seine unmittelbare Nähe gelangen — sonst wäre alles weitere weggefallen — aber nahe genug, daß die Herrschaft durch einen kühnen und verbrecherischen Entschluß erreichbar war, und so mußte er notwendigerweise der dritte Prinz seines Hauses sein.

Ein ähnliches Verhältnis — ein persönlicher Eindruck aus früher Jugend, überlagert von einer späteren literarischen Anregung — dürfen wir auch bei der Auswahl des Schauplatzes annehmen. Daß der Braunschweiger Prinz dort längere Zeit lebte, ehe er zur Thronbesteigung heimkehrte, kann dafür kaum ausschlaggebend gewesen sein. Aber als Schiller seinen Landesherrn — eben jenen katholischen Karl Eugen, der später auf sein Schicksal einen so verhängnisvollen Einfluß nehmen sollte, — zum erstenmal sah, war es, als jener von Venedig zurückkehrend seinen pomphaften Einzug hielt. Hier sah

der Knabe zuerst den ganzen Prunk und auch die ganze sklavenhafte Unterwürfigkeit, die einen Landesherrn des achtzehnten Jahrhunderts umgab, und seine Vorstellung mochte von da an Venedig mit dem Märchenglanz fürstlicher Pracht verbinden. Die literarische Anregung schöpfte Schiller zweifellos aus dem im Mai 1876 in Nikolais „Berliner Monatsschrift" erschienenen „Auszug aus einer neuen, noch ungedruckten Beschreibung von Venedig. Von einem Manne, der sich drei Jahre daselbst aufgehalten hat."

Schillers Interesse an der geheimnisvollen Organisation des Katholizismus ist mit dem „Geisterseher" nicht erschöpft. Im gleichzeitigen „Don Carlos" ist die Inquisition mit derselben unsichtbaren Allwissenheit und Allmacht ausgestattet, wie jene geheime Gesellschaft, deren Emissäre der Armenier, Civitella und Biondello sind. In „Maria Stuart" ist es eine katholische Verschwörung, welche den im Protestantismus erzogenen Mortimer verführt und zum Werkzeug des Fürstenmordes macht, geradeso wie es im „Geisterseher" mit dem Prinzen geschieht. Auch hier lassen sich weit zurückliegende Kindheitseindrücke vermuten. Die Großmutter des Dichters von der mütterlichen Seite, eine geborene Münz von Störachhof, kam aus katholischem Hause und es wäre nicht unmöglich, daß sie dem Enkelkind etwas von der Pracht des katholischen Kultus, der auf ein phantasievolles Kindergemüt soviel tiefer wirkt, als der nüchterne protestantische, geschildert hat. Daß alle diese Pracht nur als Gefahr und Verführung zur Sprache gebracht werden konnte, scheint in dem streng protestantischen Hause selbstverständlich. Später, auf der Karlsschule, hatte Schiller einen katholischen Mitschüler, der sich dem geistlichen Stand zu widmen beschloß. Von hier muß er einen starken Eindruck empfangen haben, denn er beschloß manches Jahr später, in Bauerbach, den Titelhelden eines geplanten Trauerspieles „Friedrich Imhof" nach ihm zu benennen. Dieses unausgeführte Werk hatte in seiner Anlage zweifellos innige Verwandtschaft mit dem „Geisterseher", denn Schiller forderte von seinem Freunde Reinwald als vortrefflich in seinen Plan passend Bücher „über Jesuiten und Religionsveränderungen, über den Bigottismus und seltene Ver-

derbnisse des Charakters, über Inquisition, Geschichte der Bastille und unglückliche Opfer des Spiels." Nahezu alle hier aufgezählten Ingredienzien sind in den „Geisterseher" aufgenommen worden, nur die Erwähnung der Bastille beweist, daß Schiller damals einen anderen Schauplatz in Gedanken trug. Den Plan, das ungeheuere Paris mit seinem vielgestaltigen Gewimmel in den Maschen eines Stoffes einzufangen, hat der Dichter lange gehegt. Ein „Polizeistoff" sollte ihm Gelegenheit geben zu schildern, wie die Folgen eines geheimnisvollen Verbrechens sich durch die verschiedensten Gesellschaftsschichten hindurch fühlbar machen. Im Mittelpunkt sollte die Pariser Polizei als unsichtbare und allwissende Macht stehen; ihr war also dieselbe Rolle zugedacht, wie den Fadenziehern in dem Komplott, das den Prinzen umstellt, und der Inquisition im „Don Carlos".

Mit diesem „Polizeistoff" hat sich Schiller dann noch in viel späteren, reiferen Jahren eingehend befaßt; von dem unübersehbaren Detail, das eine Großstadt bietet, geschreckt, floh er ein zweitesmal aus Paris nach Italien. Die Motive vereinfachten sich unter seiner Hand, die nur mehr das edelste Material zu formen gewohnt war, und so entstand die „Braut von Messina", deren Mittelpunkt ein Verbrechen, die Ermordung des älteren Bruders durch den jüngeren, geblieben ist. Das Geheimnisvolle, ja Detektivhafte des Stoffes ist nicht ganz verloren gegangen, nicht die Freveltat selbst, die vor aller Augen geschieht, aber die verwickelte Vorgeschichte wird Schritt für Schritt, nach dem analytischen Verfahren, für dessen Verwendung im Drama der „König Ödipus" das Vorbild geliefert hat, aufgedeckt. Auch die unentrinnbare, in ewiges Geheimnis gehüllte Allmacht ist in die neue Form übergegangen, aber nicht mehr als Attribut einer menschlichen Organisation, auch nicht eines Orakels, wie im „Ödipus" — dies verwirft Schiller als der modernen Auffassung ungemäß, — sondern als allwaltendes Schicksal, das sich aus dem Fluch des Ahnherrn bis zum Erlöschen des Fürstenhauses entwickelt. Dieser bei dem Dichter schon längst vorgebildeten „Allmachts"-Idee ist also die Entstehung des Schicksalsdramas zu danken. Hat der „Geisterseher"

als Ganzes eine gewisse innere Verwandtschaft mit der „Braut von Messina“, so geht die Übereinstimmung zwischen der eingeschobenen Rahmenerzählung des Sizilianers und dem Drama sogar bis ins Detail. Das Lokal ist schon beinahe dasselbe — hier Neapel, dort Sizilien. Das Verbrechen wiederholt sich in beiden Fällen genau: der jüngere Bruder ersticht den älteren und beidemale aus demselben Motiv, weil er in ihm den glücklichen Nebenbuhler erblickt. Die Erlangung von Macht und Reichtum als Allein-Erbe spielt einmal als Vor-, einmal als Neben-Motiv hinein. Auch nebensächliche Details kehren wieder: so wird z. B. beim Raube Beatricens wie bei der Ermordung Jeronimos der wahre Sachverhalt durch den Anschein eines Korsarenüberfalls verdeckt. Anderseits leiten Fäden von dem mit dem „Geisterseher“ durch die Entstehungszeit und vieles andere verbundenen „Don Carlos“ zur „Braut“. Daß die Allmacht dort durch die Inquisition vertreten ist, wurde erwähnt. Aber der Ausgangspunkt der späteren Tragödie, die Tat, an die sich das verderbenbringende Schicksal knüpft, ist nur eine Wiederholung des Wunschzieles, aus dem sich die Handlung des „Don Carlos“ entwickelt, wie es von der Königin in der Gartenszene dem Prinzen mit voller Schonungslosigkeit vor Augen geführt wird:

„Auch ein Raub war's, wie wir alle wissen,
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttete im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf das sündige Ehebett aus.
Greueltaten ohne Namen
Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus.“

und

„Warum nicht? O, der neu erwählte König
Kann mehr als das . . .
Und dann zuletzt, um würdig zu vollenden
— — — — — — — — — — — —
Zuletzt noch mit der Mutter sich vermählen.“

Der Parallele zwischen der Rahmen-Geschichte im „Geisterseher" und der „Braut von Messina" muß noch hinzugefügt werden, daß die Übereinstimmung zwischen dieser Erzählung und einem anderen Drama Schillers, seinem ersten, noch weit größer ist, ja so weit geht, daß man jene fast eine Novellen-Transposition der in ein anderes Milieu versetzten „Räuber" nennen könnte. Hier wie dort ein jüngerer Bruder, der, seine Laster hinter Tugendheuchelei versteckend, erfolgreich gegen den Erstgeborenen konspiriert, den liebevollen und schwachen Vater täuscht, die Erbschaft an sich reißt und bei dem Versuch, die von beiden Brüdern Geliebte heimzuführen, nur an dem hartnäckigen Widerstand der Braut scheitert, die den älteren liebt und sich von dem Betrüger voll Abscheu wendet. Der Brudermord wird wohl im „Geisterseher" ausgeführt, in den „Räubern" nur am Schluß versucht, in beiden Werken aber sucht der Bösewicht durch ein verabredetes Gaukelspiel die Angehörigen von dem Tod des Vermißten zu überzeugen und dabei der Braut des Bruders vorzuspiegeln, daß der Tote auf sie verzichtet habe. Auch die Räuber fehlen der Novelle nicht ganz, wenn Jeronimo ihnen auch nicht wirklich, sondern nur nach der Meinung seiner Familie, nicht als Oberhaupt, sondern als Gefangener anheimfällt. Schließlich werden beide Handlungen durch die Heimkehr des älteren Bruders gekrönt, der die Entlarvung des Verbrechers herbeiführt; in der Novelle kann er allerdings, um dem Rahmen, in den sie gespannt ist, zu entsprechen, nur als Geist wieder in den Kreis der Seinen treten.

So zieht sich also ein ganzes Gespinst von Fäden zwischen dem „Geisterseher", dem „Don Carlos", der „Braut von Messina" und den „Räubern" unterirdisch hin und her. Wir werden noch manches nachzutragen haben, wenn wir uns der Motiv- und Stoffwahl von der psychologischen Seite her nähern, einstweilen müssen wir zur Stoffgeschichte zurückkehren und unsere Aufmerksamkeit dem Element, von dem das Werk seinen Namen hat, der Beziehung zum Übersinnlichen und ihrer betrügerischen Ausnützung, zuwenden. Der aktuelle Anlaß ist durch die Angaben Körners in seiner Einleitung zur ersten Gesamtausgabe mit voller Sicherheit feststellbar: Kurz

bevor Schiller seinen Roman begonnen hatte, war der Skandal der Halsbandgeschichte von einem Ende Europas zum anderen erschollen und hatte die Gemüter durch die Aufdeckung der inneren Fäulnis des französischen Hofes in Aufregung gebracht. In die Halsbandgeschichte war, diesmal vollkommen unschuldig, wie sich nachher herausstellte, der Wundertäter Cagliostro verwickelt, der, aus Sizilien stammend wie der Betrüger im „Geisterseher“, mit den Geheimnissen, die er aus den ägyptischen Pyramiden geschöpft haben wollte, bald hier, bald dort Jünger anlockte, Logen gründete und seine Taschen füllte. Er verstand es, die leidenschaftliche Vorliebe des Aufklärungszeitalters für alles Wunderbare und Übernatürliche, soweit es nicht mit den überwunden geglaubten Dogmen der offiziellen Kirche zusammenhing, zu seinem Vorteil auszunützen. Vor seinem Zusammenbruch in Paris hatte er unter anderem in Mitau in Kurland eine Gemeinde um sich gesammelt, deren vornehmstes und wichtigstes Mitglied die Schwester der Herzogin von Kurland, Elise von Recke war. Nach der Abreise des Meisters war der Glauben an seine Wunderkraft erheblich gesunken, die literarisch ehrgeizige Dame trat dem Kreis des nüchternen, „Geistern und Geist“ gleich abholden Nikolai nahe und als sich Cagliostro zu seiner Verteidigung auf sie berief, erwiderte sie ihm mit einem scharfen Absagebrief, der in der Zeitung Nikolais im Mai 1786 erschien und den Wundertäter als gemeinen Betrüger entlarvte. Diesem Schreiben folgte einige Zeit später eine Broschüre, die Cagliostros betrügerische Manöver und Handwerkskniffe, besonders die von ihm in Mitau versuchte Geisterbannerei ins Einzelne schilderte. Dieses Büchlein kann Schiller für seinen Roman nicht mehr benützt haben, da es später erschien, als das die Geisterbeschwörung enthaltende Kapitel. Da aber trotzdem einige auffällige Übereinstimmungen sich vorfinden, läßt sich wohl annehmen, daß Schiller, dessen Teilnahme an diesem Tagesinteresse auch ein Brief Körners aus dem Mai 1787 bezeugt, von seinem Inhalt schon früher Kenntnis hatte. Die mit Zunge und Feder gleich gewandte Dame lebte damals in Deutschland und verkehrte in zahlreichen literarischen Zirkeln, die sich mit denen Schillers eng

berührten — späterhin trat sie dem besten Freunde des Dichters, Körner, und seiner Schwägerin persönlich nahe. Bei der großen Mitteilungsfreudigkeit jener Zeit läßt sich wohl annehmen, daß die Erzählungen der Frau von Recke über ihr Verhältnis zu dem gerade damals im Brennpunkt des allgemeinen Interesses stehenden Betrüger zu den Ohren Schillers gelangten. Dies scheint auch eine Briefstelle aus dem August 1787 zu bestätigen, in welcher er an die Mitteilung, daß er eine Büste der Frau von Recke gesehen habe, sogleich eine Bemerkung über ihre Beziehung zu Cagliostro anknüpft.

Auf jenen ersten Fehdebrief in der Zeitung Nikolais erfolgte eine schüchterne Erwiderung, die, ohne Cagliostro in Schutz zu nehmen, den Glauben an das Übernatürliche vorsichtig zu verteidigen suchte und Schiller wohl interessieren konnte, da sie von einem Prinzen aus dem Hause seines Landesvaters herstammte, dem dritten Sohne des dritten Bruders des Herzogs, mit Namen Friedrich Heinrich Eugen. Doch läßt sich kaum, wie Hanstein es tut, diesem unbeholfenen Schreiben ein entscheidender Einfluß auf die Entstehung des „Geistersehers" beimessen. Die deutschen Prinzen, die sich den Glauben an das Wunderbare nicht so rasch nehmen lassen wollten, waren damals nicht so dünn gesät, daß dieser besondere Aufmerksamkeit hätte erwecken können. Seine Thronbesteigung war recht unwahrscheinlich, denn mochten auch die beiden älteren Brüder seines Vaters morganatisch verheiratet sein, so standen außer diesen noch sein Vater und zwei ältere Brüder zwischen ihm und der Krone; tatsächlich ist seine Sukzession nie ernstlich in Frage gekommen. Den mit dem Glaubenswechsel verbundenen Bedenken sucht Hanstein durch die Anknüpfung an eine Prinzessin des Hauses, die mit einem österreichischen Erzherzog vermählt wurde, eine Annäherung an die Realität zu geben. Aber der Hof Josefs II., der Mittelpunkt der Aufklärung, war alles eher als ein günstiger Boden für jesuitische Intrigen und es ist kaum anzunehmen, daß diese Heirat in der Seele des Dichters auch nur die leisesten Besorgnisse erweckte.

Übrigens kommt neben Cagliostro noch ein zweiter ähnlicher Wundertäter und Hochstapler in Frage. Der sogenannte Graf von

Saint Germain, der als vertrauter Berater des Herrschers am Hofe eines deutschen Fürsten, des Landgrafen Karl von Hessen, dänischen Statthalters in Schleswig, gelebt hatte, starb eben in jenem Jahre, in dem der „Geisterseher“ entstand, in den Armen seines fürstlichen Freundes. Von ihm berichtet Casanova, der ihn in Paris bei Frau von Urfè kennen lernte, daß er sich ganz ebensolche Eigenschaften beilegte, wie der entlarvte Geisterbanner dem Armenier. Trotzdem er anscheinend im kräftigsten Mannesalter stand, behauptete er, mehrere Jahrhunderte alt zu sein und aß nie in Gegenwart anderer, weil er angeblich der Speisen nicht bedurfte. Die Geheimhaltung des wahren Namens, die im „Geisterseher“ auch erwähnt wird, gelang dem Grafen so gut, daß noch heute keine dahin führende Spur entdeckt worden ist. Übrigens hatte er sich seine Ziele viel höher gestellt als Cagliostro und war in ihrer Erreichung glücklicher, geradeso wie der Armenier des Roman's an Großartigkeit der Absichten und Unerschöpflichkeit der Mittel den Sizilianer übertrifft. Geldschneidereien, ein aus bloßer Gewinnsucht stammender Betrug werden ihm von niemanden, weder von Horace Walpole, noch von Casanova nachgesagt, obgleich der Letztere auf den Konkurrenten schlecht genug zu sprechen ist. Dagegen hat er tätigen und sehr erheblichen Anteil an den großen Welthändeln genommen: Er war ein Günstling Ludwigs XV., lebte lang an seinem Hof und wurde von ihm zu wichtigen diplomatischen Missionen verwendet, so nach Holland, wo er mit der offiziellen Politik des französischen Ministers, des Herzogs Choiseul in Widerspruch geriet, und an Friedrich den Großen, mit dem er mehrere Unterredungen hatte. Es ist nun merkwürdig, daß nach einem, allerdings historisch nicht erweislichen Gerücht, dieser Graf von Saint Germain an einer großen politischen Verschwörung Anteil nahm, die auf einen gewaltsamen Thronwechsel zielte und mit der Ermordung des bisherigen Herrschers abgeschlossen wurde. Er soll bei dem Staatsstreich Katharina's II. eine führende Rolle gespielt haben, sichergestellt scheint eine auffallend innige Freundschaft mit der Familie Orlow zu sein, aus welcher der Mörder Peters III. stammte. Während seines Aufenthalts in Italien trug er die Uniform eines russischen

Offiziers — eine auffällige Übereinstimmung mit dem „Geisterseher". Aber auch die Verkleidung als Armenier scheint ihm nicht ungewohnt gewesen zu sein, wenigstens fand ihn Casanova, als er ihn in Tournay besuchte, in diesem Kostüm. Daß Schiller den Namen des Grafen gekannt habe und auch einiges von den Gerüchten, die ihn umgaben, dafür bürgt nicht nur die europäische Zelebrität, die der Wundertäter genoß, sondern auch die Tatsache, daß er in Dresden und Leipzig gerade ein Jahrzehnt bevor der „Geisterseher" dort entstand, seinen Aufenthalt genommen hatte und mit der sächsischen Regierung in Unterhandlungen getreten war, die zu keinem Ziele führten, aber bedeutendes Aufsehen erregten. Ob aber zu Schillers Ohren auch nur einer jener Berichte gekommen ist, die mit dem Kostüm und anderen Details der Figur im „Geisterseher" so auffällig zusammentreffen, dafür fehlt uns freilich jede Spur. Immerhin wäre es ohne Widerspruch mit der Angabe Körners möglich, daß Cagliostro nur für den Sizilianer Modell gestanden ist und der Graf von St. Germain einige charakteristische Züge für den „Unergründlichen" hergegeben hat.

Hinter diesen aktuellen Anregungen läßt sich wiederum eine verwandte Erinnerung aus des Dichters eigener Jugendzeit nachweisen. War doch ein ähnlicher phantastischer Wundermann und Menschheitsbeglücker wie Cagliostro und der Graf von St. Germain, wenn auch weit geringeren Formates, Schillers Pate gewesen, von dem er nach dem Wunsch der Eltern nicht nur einen Teil seines Namens, sondern auch Beispiel und Förderung empfangen sollte. Es war dies Johann Friedrich Schiller, ein Vetter des Vaters des Dichters und mit diesem trotz ihres höchst verschiedenen Charakters innig befreundet.

Schillers Vater war eine tief fromme und ernste, dabei auf das Wirkliche gerichtete, im praktischen Leben wurzelnde Natur, sein Vetter ein Phantast, der seine willkürlichen Erfindungen bei einer Reihe von Fürsten und Herren an den Mann zu bringen suchte, ohne sich durch die Aussichtslosigkeit und den Mißerfolg seiner abenteuerlichen Pläne beirren zu lassen. Immerhin wurde er während der Jugendjahre des Dichters vom Herzog Karl Eugen in geheimer

Mission nach England gesendet, und wenn diese Gesandtschaft auch wahrscheinlich nur den häßlichen Zweck verfolgte, den Preis für die verkauften Landeskinder hinaufzumarkten, so blieb sie doch immer von dem Schimmer einer geheimnisvollen Beziehung zu den Mächtigen der Erde umkleidet. Überdies war der Vetter ein eifriges Mitglied der mystischen Loge der Rosenkreuzer und verschwieg wohl nicht, daß er und seine verborgenen Brüder über Wunderkräfte zu gebieten meinten. So mögen in der Phantasie des Knaben jene Züge angeregt worden sein, die den Dichter befähigten, die Gestalt des Armeniers eindrucksvoll zu schildern. Ganz verschwand Johann Friedrich auch späterhin nicht aus dem Gesichtsfeld seines Patenkindes. Noch von Bauerbach aus rüstete er sich zu einer Begegnung mit dem aus England Zurückgekehrten und hoffte, vielleicht durch seine Vermittlung auf der englischen Bühne zu erscheinen. Im Jahre 1784 schien dem Abenteurer das Glück zu lachen, er erhielt in Mainz ein Buchdrucker- und Verlags-Privilegium, das er jedoch nicht zu seinem Vorteil zu benützen verstand. Wenige Jahre später mußte er Schulden halber vom Schauplatz abtreten.

Schiller trug sich eine Zeitlang mit der Absicht, eine Geschichte der merkwürdigen Verschwörungen und Rebellionen aus mittleren und neuen Zeiten herauszugeben. Aus diesem Plane erwuchs schließlich seine Geschichte des Abfalls der Niederlande. Wie groß der Reiz war, den derartige Geschehnisse auf ihn ausübten, beweist nicht nur der Vorsatz, sie aus der Weltgeschichte wie die Rosinen aus dem Kuchen herauszusuchen, sondern auch die ganze Linie, auf der sich sein dramatisches Schaffen bewegte. „In tyrannos“ war das Motto der „Räuber“ und ihre Tendenz ganz allgemein die Auflehnung gegen die herrschende Ordnung. „Fiesko“ faßt die Idee konkreter und enthält sowohl Verschwörung wie Rebellion gegen ein fürstliches Haupt, ebenso „Don Carlos“, „Wallenstein“ und „Maria Stuart“, bis der ursprünglich rohe und gewaltsame Stoff nach so oftmaliger Filtrierung im „Wilhelm Tell“ in höchster Läuterung wiederkehrt. In der Handlung des „Tell“ treten Verschwörung, Rebellion, ja sogar der Herrenmord ins Dasein, ohne die Gesetzestreue und die

sittliche Weltordnung zu verletzen. Der verbrecherische Vater- und Fürstenmörder, der im letzten Akt als Episodenfigur eingeführt wird, wirkt wie ein Revenant jener wild-trotzigen Helden der ersten Zeit und kann als ein Repräsentant einer überwundenen Stufe in Schillers dichterischem Schaffen gelten.

Dieser Gruppe von Werken stellt sich eine zweite an die Seite, die unter dem Zeichen des Motivs der feindlichen Brüder steht. Hieher gehören voll und ganz die „Räuber" und die „Braut von Messina". „Kabale und Liebe", sowie „Jungfrau" ordnen sich der ersten Gruppe zu, doch liegen bei diesen Dramen die Zusammenhänge tiefer und müßten erst durch eine Untersuchung aufgedeckt werden, weshalb wir sie zunächst abseits lassen. Welcher Gruppe gehört nun der „Geisterseher" an? Er behält auch hier seine Doppelstellung bei und enthält beide Motive, ohne daß, wie in den „Räubern", das eine zur Allgemeinheit verblaßt wäre: beide erscheinen vielmehr in der klarsten und vollständigsten Ausprägung. Das Motiv der feindlichen Brüder beherrscht, wie wir gesehen haben, die Rahmennovelle, der Fürstenmord und die dahinzielende Verschwörung die Erzählung selbst. Denn, daß das Verbrechen, durch das der Prinz den Thron zu besteigen sucht, der Fürstenmord ist, danach kann wenigstens nach den Worten, die der Prinz nach dem Erhalt jenes beleidigenden Briefes von seinem Hofe fallen läßt und seinem leidenschaftlichen Aufgreifen der ersten, prophetischen Worte des Armeniers kein Zweifel mehr bestehen. Nun richtet sich in dem gleichzeitigen Don Carlos die Auflehnung des Thronanwärters, die sich allerdings nur im Argwohn Don Philipps bis zur Mordabsicht steigert, nicht nur gegen die königliche, sondern auch gegen die väterliche Autorität, die beide in ein und derselben Person verkörpert sind. Im „Geisterseher" ist der Fürst ein älterer Verwandter des Prinzen, der dem Elternlosen gegenüber wohl eine Vaterstellung einnimmt. Auch der Tell zeiht den Herzog, der den Ohm und Kaiser erschlagen hat, geradezu des „Vatermordes". So brauchten wir in diesem Falle kaum die Bestätigung aus anderem Material, insbesondere aus der Traumdeutung und der Märchenforschung, die uns die Psychoanalyse in

reichster Fülle darreicht, um zu konstatieren, daß der Fürst hier den Vater bedeute, wobei gleichzeitig der Sohn, ganz im Sinne des typischen „Familienromans“ zum Prinzen erhöht wird. Die Bemerkung, daß der Prinz im „Geisterseher“ ein Selbstporträt des Dichters sei, hat übrigens eine ganze Reihe psychoanalytisch nicht voreingenommener Literarhistoriker, vor allem auch der Philosoph Kuno Fischer gemacht. Auffällig bleibt dabei nur eines: Wir wissen, daß der König so gerne zum Ersatz des Vaters genommen wird, weil das Kind die Allmacht, die es ursprünglich dem starken und allgewaltigen Vater zuschrieb, bei diesem mit seinem Hinauswachsen über den engsten Familienkreis vermissen lernt und deshalb auf das Staatsoberhaupt überträgt. Nun ist gerade dieser Allmachtcharakter im „Don Carlos“ sowohl wie im „Geisterseher“ einer anderen Figur zugeteilt. In der Erzählung dem geheimnisvollen Armenier, im Drama dem Großinquisitor, vor dem sich schließlich der König beugen muß, weil er die Menschen an seinem „langen, doch unzerreißbaren Faden“ flattern läßt und der von der Allwissenheit — dem wichtigsten Attribut der Allmacht — genug besitzt, um dem König sagen zu können, er wisse „seit Jahren, was Sie seit Sonnenuntergang.“

Wir hätten also hier wie dort zwei Vaterrepräsentanten im selben Werk nebeneinander. Dergleichen nimmt uns nicht wunder, wenn die beiden Gestalten die zwiespältige Einstellung des Sohnes wiedergeben und einem geliebten, gütigen ein gehaßter und feindseliger Vater gegenübersteht, wie dem Geist im „Hamlet“ der König-Oheim. In unserem Falle aber ist der eine Ersatzmann des Vaters wie der andere drohend, böse und gewaltig, so daß vom psychologischen Gesichtspunkt aus keine Notwendigkeit zu einer solchen Dublierung, die noch dazu in zwei Werken wiederholt wurde, bestand.

Diese Eigentümlichkeit, die zunächst wohl geeignet erscheinen könnte, uns an dem bestimmenden Einfluß infantiler Gefühlseinstellungen für die künstlerische Produktion zweifeln zu lassen, bildet den allerschlagendsten Beweis hiefür. Schillers Kindheit ist nämlich dadurch ausgezeichnet, daß bei ihm jene typische Phantasiebegebenheit zur Realität wurde, da zur Zeit der beginnenden geistigen Selb-

ständigkeit an die Stelle des Vaters, dessen Gewalt zu verblassen begann, der Landesfürst in Person als zweiter Vater trat. Schillers Vater, der sich mit unendlicher Anstrengung aus den dunkelsten Anfängen zu einer ehrenvollen Offiziers- und Beamtenlaufbahn emporgeschwungen hatte, war ein frommer und wohlmeinender, aber auch ein ernster und strenger Mann und machte von der patriarchalischen Gewalt, die zu jener Zeit den Eltern ihren Kindern gegenüber noch ungeschmälert zustand, den vollen Gebrauch. Der Eindruck mußte das Gemüt des dreizehnjährigen Knaben wohl tief berühren, als diesem gebieterischen Vater sein Sohn, den er zum Geistlichen bestimmt hatte, vom Herzog trotz seines Sträubens einfach weggenommen und in die neugegründete militärische Anstalt gesteckt wurde. Es war wohl kein anderer Schluß daraus zu ziehen, als daß der Herzog die Allgewalt, die einst das Kind dem Vater zugeschrieben hatte, tatsächlich besitze. Wirklich reichte die Gewalt jener Fürsten des achtzehnten Jahrhunderts erheblich über die Grenzen hinaus, die wir heute menschlicher Herrschaft einzuräumen gewohnt sind. Despötchen, deren Untertanen eine geringere Zahl betrugen als die der Arbeiter, die in einer großen Fabrik heutzutage einem Direktor subordiniert sind, regierten mit so schrankenloser Willkür, wie sie der Russenzar in unserem Jahrhundert nicht mehr ausüben konnte. Jener Karl Eugen von Württemberg ist dafür eines der deutlichsten Beispiele. Während der größte Teil seiner Untertanen hungerte, seine Beamten unbezahlt blieben und die Soldaten für englische Kriegsdienste verschachert wurden, führte er eine Hofhaltung, die an Pracht und Luxus der von Versailles nicht viel nachstand und vergeudete die blutig erpreßten Einnahmen seines Landes für die Dekorationen und Geschenke eines einzigen flüchtig vorüberrauschenden Festabends. Selbst später, unter dem veredelnden und mildernden Einfluß einer wahrhaften und echten Liebe, nahm seine Willkür, an deren gutem Recht ihm und seiner Umgebung nie zu zweifeln einfiel, keineswegs ab, sie ging nur andere und weniger unmenschliche Wege. Statt der Frauen und Töchter seiner Untertanen raubte er jetzt ihre Söhne, um sie in seiner Anstalt zu seinen Geschöpfen zu erziehen. Wie

überhaupt die Realität in diesem Falle vollkommen das leistete, was sonst die Phantasie erträumt, suchte sich der Fürst ganz bewußt bei seinen Zöglingen an die Stelle des Vaters zu setzen. Er tituliert sie niemals anders als seine „Söhne“, teilt Lohn und Strafe bei seinen täglichen Besuchen persönlich aus, die letztere sogar manchmal eigenhändig vollziehend, und gibt ihnen bei den Mahlzeiten die Erlaubnis, zuzugreifen. Die Eltern werden ihnen fast vollständig ferngehalten. Ferienaufenthalt im Vaterhause gibts überhaupt nicht, nur unter argwöhnischer Aufsicht werden Besuche in der Akademie geduldet. „Urlaubsgesuche der Zöglinge wurden sogar bei dringlichsten Familienanlässen, selbst in schweren Krankheits- und Todesfällen, rundweg abgeschlagen. Planmäßig sollten die Kinder ihren Eltern entfremdet, die natürlichen Empfindungen für die Familie unterdrückt werden. Des Herzogs ‚Söhne‘ sollten die Eleven sein und in ihm ihren Vater und Wohltäter verehren.“[1] So schreibt Schiller selbst in einem Schulaufsatz, dem herrschenden Ton folgend: „Dieser Fürst, durch welchen Gott seine Absicht mit mir erreichen will, dieser Vater, welcher mich glücklich machen wird, ist und muß mir viel schätzbarer als die Eltern sein, welche unmittelbar von seiner Gnade abhängen.“ Für die Auffassung von der Stellung des Fürsten zu den Schülern ist es bezeichnend, daß es als die höchste Belohnung für die adeligen Schüler galt, die Hand, für die bürgerlichen, die Rockklappen des Herzogs küssen zu dürfen. Geisttötender Zwang, der jede selbständige Regung im Keime ersticken sollte und eine zur Dressur ausgeartete Disziplin beherrschten das Leben an der Militärakademie und verfolgten die Schüler von Morgen bis Abend, von Abend bis Morgen. Als Reaktion auf dieses Sklavendasein wird der wilde Freiheitsruf begreiflich, mit dem Schiller sein dramatisches Schaffen begann. Die Fesseln schnürten tief in seine Seele und er haderte noch mit ihnen, als er sie schon lang abgestreift hatte. Der Herzog wiederum, der sich als Beglücker seiner Schüler preisen ließ und sich auch selbst so erschien, zeigt gegen

1) Karl Berger, Schiller, sein Leben und seine Werke, München 1912 p. 63, 64.

diesen seinen zur künftigen Größe bestimmten „Sohn“ eine eigentümlich schwankende Einstellung. Gunst- und Ungunstbeweise folgten einander so unmittelbar, daß wir das Vorliegen einer „Gefühlsambivalenz“ vermuten müssen. Am Abend vor der Entlassung der Schüler aus der Akademie sah Streicher, wie der Herzog mit Schiller „auf das gnädigste sich unterhielt, den Arm auf dessen Stuhl lehnte und in dieser Stellung sehr lange mit ihm sprach“. Am nächsten Tag erhielt der so Ausgezeichnete im Widerspruch mit einem ausdrücklichen Versprechen des Herzogs die schlechteste Stelle, die dieser zu vergeben hatte, als Regimentsmedikus ohne Offiziersrang, noch dazu bei dem übelberüchtigten Regiment Augé. Denselben jähen Wechsel zwischen Freundlichkeit und roher Bedrückung zeigte Karl Eugen nach der Mannheimer Aufführung der „Räuber“ und Schillers heimlicher Reise dorthin. Er sandte dem jungen Dichter ein Pferd aus seinem Marstall, als er ihn zu sich nach Hohenheim kommen ließ, empfing ihn dort freundlich und führte ihn in seinen Anlagen herum. Dann kam ein plötzlicher Zornausbruch, der Delinquent mußte nach Anhörung einer fürchterlichen Strafpredigt zu Fuß in die Stadt zurückkehren und sich bei der Hauptwache als Arrestant melden.

Von da an gewann die Feindseligkeit die Oberhand. Der rohe Befehl des Herzogs, das Dichten künftighin zu unterlassen, zwang Schiller zur Flucht. Durch diese Feindschaft und Verfolgung wurde er während langer Jahre zum Flüchtigen und Heimatlosen, der unter angenommenem Namen von Ort zu Ort irrte, ohne eine bleibende Stätte zu finden, angewiesen auf die Gnade seiner Freunde, die ihn beherbergten und seinen ewigen Geldnöten nach Kräften durch Darlehen und Bürgschaften abhalfen. Es war wohl die stärkste Probe für die Reinheit und Festigkeit seines Charakters, daß er in dieser Zeit weder in jene Überheblichkeit verfiel, die jedes Opfer als selbstverständlich annimmt, weil sie es durch das eigene Genie und seine Leistungen im vorhinein als bezahlt ansieht, noch in die Verbitterung und Kleinmut des Bedürftigen, der sich durch ein fortwährendes Empfangen herabgedrückt und abhängig gemacht fühlt. Aber die

Empörung gegen die Willkür des Tyrannen, die ihm erst die schönsten Jugendjahre durch ihre Zwingherrschaft genommen hatte, um ihn dann von Vaterherd und Vaterland zu vertreiben und schutzlos der Fremde preiszugeben, kochte in ihm und verlieh seinen Jugendwerken den gewaltigen, hinreißenden Schwung. Lange Jahre später, als er auf dem Gipfel des Lebens stand, führte ihn der Zufall wieder in die Nähe Karl Eugens, gerade als dieser die Augen für immer schloß. Der Zorn war schon längst einer vollständigen Gleichgiltigkeit gewichen, ganz beiläufig spricht er von der Todesnachricht, doch kann er sich auch jetzt nicht entbrechen, den Herzog als den „alten Herodes“ zu bezeichnen — offenbar in Erinnerung an den Mörder der unschuldigen Kindlein, dem der Heiland durch eine geglückte Flucht entzogen wurde.

Doch wenn wir den Berichten van Hovens glauben dürfen, übte auch hier der Tod seine gewohnte Wirkung als Wieder-Erwecker der alten Doppeleinstellung. Denn dieser Jugendfreund des Dichters schildert, wie tief Schiller von der Nachricht des Ablebens und dem Anblick des Leichenzuges ergriffen wurde, mit welcher Verehrung er von dem Verstorbenen sprach und sein Andenken verteidigte. Auch habe er sich — und dies wäre ein für die Ambivalenz besonders charakteristischer Zug — trotz des Andringens seines Vaters geweigert, den Nachfolger zum Regierungsantritt zu beglückwünschen.

Der „Geisterseher“ fällt auch in einen charakteristischen Wendepunkt der äußeren, durch die Flucht aus Schwaben bestimmten Verhältnisse Schillers. Den ersten Teil schrieb er in Dresden, wo der viel Herumgeschlagene endlich ein stilles und sicheres Plätzchen gefunden hatte, aber noch immer als Schützling der Großmut seiner Freunde. Die zweite Hälfte entstand, nachdem er sich zur Übersiedlung nach Weimar entschlossen und erfolgreich den ersten Schritt zur Selbständigkeit getan hatte.

Wenn in diesen Ausführungen den zwei Verkörperungen der „Vater-Imago“, die sowohl im „Don Carlos“ wie im „Geisterseher“ auftreten, zwei Vaterbilder aus dem Leben Schillers entgegengehalten werden, so ist dies nicht etwa so gemeint, als müßten die Figuren

des Dichters dem einen oder anderen Vorbild entsprechen. Das Unbewußte setzt seine Eindrücke nicht zu psychologischen Porträts zusammen, sondern reiht sie an dem Faden der ihm eigentümlichen, infantilen Assoziationsweise auf. Nur das Moment der Zweiheit, das sich darauf gründet, daß der erste Vater einen wenigstens in bezug auf die ihm zugeschriebene Machtfülle und Feindseligkeit vollwertigen Nachfolger erhalten hat, statt der üblichen bloßen Lehrer- und Meistergestalten, gelangt mit vollendeter Deutlichkeit zum Ausdruck.

Immerhin läßt sich vermuten, daß die vollbeleuchtete, aber wenig ausgeführte Fürstengestalt mehr den späteren Eindrücken entspricht, während die in geheimnisvollem Dunkel stehende und mit übernatürlicher Gewalt ausgerüstete Figur — der Großinquisitor und der Armenier — dem Schatten des Vaters jene unheimliche Größe, mit der er in das Kindergemüt fiel, wiedergibt.

Sind Allmacht und Allwissenheit, wie wir annehmen dürfen, typische Vaterattribute, so hat sich die Wiederkehr der infantilen Einstellung gegen den Vater in der modernen Detektivliteratur nicht minder durchgesetzt, wie in den ältesten und primitivsten literarischen Gebilden, den Mythen und Märchen, nur daß sich bei Sherlock Holmes, Nick Carter und wie jene Nachfolger der Könige, Riesen und Zauberer heißen mögen, noch das Streben nach logischer Entwicklung hinzugefunden hat, um die Allwissenheit psychologisch faßbar und ästhetisch genußreich zu machen. Gerade solche Phantasiebildungen aber, wie sie jene Literaturprodukte zu enthalten pflegen — das Umgebensein von einer geheimnisvollen Macht, einer Verschwörung, die alle Schritte ihres Opfers belauert und ihm ihren Willen unterschiebt — kennen wir nicht bloß aus den Detektivgeschichten, deren Vorläufer der „Geisterseher“ war; wir begegnen ihnen oft genug als dem Hauptsymptom einer Geisteskrankheit. Nichts anderes ist der allen Psychiatern als Kennzeichen der Paranoia geläufige „Beobachtungs- und Verfolgungswahn“. Der Unterschied liegt nur darin, daß der Kranke seinen Wahn in die Wirklichkeit hineinpflanzt und sich selbst an die Stelle des leidenden Helden setzt.

Er wähnt sich von allen Seiten belauscht, seine Widersacher, manchmal ein Einzelner, öfter eine Verschwörung, „die Freimaurer" oder „die Jesuiten", bewachen jeden seiner Schritte. Alles was um ihn herum geschieht, deutet er als geheime Zeichen, mit denen sich seine Feinde verständigen; vergeblich wäre es, sich ihrer Macht zu entziehen, sie wissen ihn überall zu finden und ihr unsichtbares Netz über ihn zu werfen. Den Beweis für eine solche Verschwörung, die gegen ihn am Werke ist, weiß er jederzeit zu erbringen und alle Einwendungen zu entkräften. Zahllose unbedeutende Dinge und Vorkommnisse, tausend kleine Anzeichen werden miteinander in Verbindung gesetzt und mit bewundernswertem Scharfsinn in ein System verflochten, das mit haarspalterischer, aber unerbittlicher Logik ausgeführt, allen Angriffen trotzt. Diese logische Fassade des Wahns gehört zu den merkwürdigsten und großartigsten Leistungen und wird erst verständlich, wenn man sich zu der Annahme entschließt, daß der Kranke einen großen Teil seiner von der Außenwelt abgezogenen und dadurch frei gewordenen Libido-Besetzung als Motor für sein Denkvermögen verwendet.

Wir finden in der Paranoia also beide Kennzeichen der Detektivgeschichten wieder, die allwissende Verschwörung als Inhalt und den verschwenderischen Aufwand an strenger Logik als Technik. Es ist nicht das erstemal, daß wir das Zusammentreffen eines pathologischen Wahnes mit einem anderen, von der menschlichen Gemeinschaft wertgehaltenen Phantasieprodukt, wie hier mit einer modernen Literaturgattung, konstatieren konnten. Ist der Wahn doch nichts anderes als die verzerrte Äußerung einer durch Disposition und Erleben ins Abnorme gesteigerten Affektkonstellation, die auch in der Entwicklung des normalen Kulturmenschen einmal eine Rolle gespielt hat und von ihm überwunden, aber nicht völlig ausgelöscht wurde. Wir sind sämtlich ein wenig Paranoiker, so wie wir Zwangsneurotiker und Hysterische sind, sobald wir uns von der Realität abwenden und der Phantasie in die Arme werfen; wir werden halb dazu, wenn wir an einem Werk der Einbildungskraft, einem Kunstwerk, schöpferisch oder mitschöpferisch-aufnehmend Anteil nehmen

und ganz, wenn wir träumen. Der „Geisterseher“ und die Gattung, der er als Vorbild diente, gibt uns also die Möglichkeit, unsere unterdrückten paranoischen Züge an die Oberfläche treten zu lassen, ohne uns in die gefährliche Nähe des Wahnsinnes zu rücken.

Wir haben bisher wenig darauf geachtet, daß im paranoischen Wahn oft nicht ein Einzelner der mächtige Verfolger ist, sondern eine Mehrheit von Personen in geheimer Verbindung; auch im „Geisterseher“ wirkt der Armenier nur als Beauftragter einer Verschwörung, die der eigentliche Träger der Allmacht ist, wie die Inquisition im „Don Carlos“ und die Polizei in jenem Großstadtstoff. Das scheint zunächst nicht gut zu der Annahme zu passen, daß jener Allgewaltige ein Abbild des Eindrucks ist, den der Vater der Kindertage hinterließ. Wir müssen uns aber erinnern, daß der Vater dem Kind keineswegs immer als der einsame Gewaltherrscher erscheint; er steht in einem Bündnis mit einer anderen Person, mit der er etwas Geheimnisvolles, der Neugier des Kindes Entzogenes gemeinsam hat — mit der Mutter. Kinderbeobachtungen und Neurosenanalysen haben bewiesen, daß die Aufmerksamkeit des Kindes sich schon frühzeitig allen Tatsachen zuwendet, durch die jener rätselhafte, in Nacht gehüllte Bund, den die Eltern miteinander teilen und dem Kinde vorenthalten, aufgeklärt werden kann. An Material zu solchen Schlüssen fehlt es niemals ganz und die kindliche Phantasietätigkeit setzt das Erhaschte auf ihre Weise zusammen. Da dies gewöhnlich die Deutung eines gewalttätigen, grausamen Aktes zuläßt und der unentwickelten Sexualorganisation des Kindes gerade dieses Stück der Erkenntnis des richtigen Sachverhaltes durch die eigene Triebrichtung vermittelt wird, entsteht die von Freud beschriebene „sadistische Sexualtheorie“ des Kindes. Diese Einstellung und die von der Erregung geweckte Angst geben dem Geheimnis der Eltern den Charakter des Grausamen und Unheimlichen, der verbotenen und verruchten Lust, lauter Züge, mit denen später die Phantasie den Geheimbund ausstattet, wenn sie ihn in reiferen Jahren scheinbar erfindet, in Wirklichkeit aus der verschütteten Kindheitserinnerung wieder ans Licht führt. Diese typische

Verschwörungsphantasie ist deshalb auch viel, viel älter als alle Detektivgeschichten mitsamt dem „Geisterseher“. Ganze Völker haben sie, so oft sich der geringste Anlaß bot, gebildet und mit größter Zähigkeit daran festgehalten. Immer wieder werden die Orgien dieser Geheimbünde beschrieben und immer ist ihr Inhalt derselbe: erst die hemmungslose geschlechtliche Vermischung ohne Achtung der Inzestschranke und dann die martervolle Ermordung kleiner Kinder. Die Wiederkehr jener Kinderangst, welche die dem schwächeren Teil angetane Gewalttat lust- und grauenvoll auf sich herüberzieht, spricht sich in dem zweiten Punkt aufs Deutlichste aus. Jene beiden Übeltaten wurden schon den ersten Christen von den rechtgläubigen Anhängern der antiken Staatsreligion vorgeworfen und die frühesten Kirchenväter erschöpfen sich in Verteidigungen dagegen. Als dann das Christentum zur Herrschaft gelangt war, wurden die Ketzer derselben Greuel bezichtigt und mit Berufung darauf ihre Ausrottung gefordert und vollbracht, so insbesonders der Katharer und Montanisten, sowie der Stedinger im Norden. Später waren es die Zauberer und Hexen, die derlei auf ihrem Sabbath begingen und es viele tausendmal auf der „Peinbank“ bekennen mußten. Die „schwarze Messe“, bei der ein Kind geschlachtet und wüste Unzucht begangen wurde, war noch am Hofe Ludwigs XIV. nicht vergessen, denn die Marquise von Montespan bediente sich ihrer, um den König an sich zu fesseln. Von den Vaudoux in Haiti erzählt Hanns Heinz Ewers, daß die wahllose Hingabe untereinander und das Opfer eines Kindes ihren noch heute geübten Geheimkult ausmachen. Schließlich gehört die Behauptung von der angeblichen religiösen Vorschrift des Kindesmordes beim jüdischen Osterfest nicht nur der Geschichte an, sondern hat auch in der Gegenwart ihre Gläubigen und Opfer gefunden. Solche Geheimbünde kommen auch in Träumen nicht selten vor und die Deutung ergibt dann regelmäßig eben jene infantilen Grundlagen, von denen wir ausgegangen sind. Will man dieses Traumelement zu den typischen rechnen, deren Sinn, wie z. B. beim Nacktheitstraum ein für allemal feststeht, so läßt sich zu seiner Übersetzung sagen, daß es eine von der Traumzensur entstellte

Wiedergabe der Auffassung des Kindes von der Ehe der Eltern enthält. Die Verschwörung im „Geisterseher" ist also nur eine abgeschwächte und individuellen Bedürfnissen angepaßte Wiederholung einer „Säkularphantasie", die die Geschichte der Menschheit begleitet und die, wie alle ihresgleichen, durch die Eindrücke der Kindertage hervorgerufen und bestimmt wird.

Noch ein den Detektiv-Geschichten eigentümlicher Zug verdient Hervorhebung. Im Gegensatz zur gesamten übrigen erzählenden Dichtung spielt bei ihnen die Liebe nur eine geringfügige Rolle. Sie behandeln den Kampf von List gegen List, Mann gegen Mann, die Frauengestalten, die als Siegespreis oder bei der Intrige Mitspielende vorkommen, könnten ebensogut fehlen, ohne daß die Handlung ihren Zusammenhalt, die Erzählung ihren Reiz verlieren würde. So vermißt man denn auch in dem in Dresden festgelegten ersten Teil des „Geisterseher", in welchem die Umstrickung des Prinzen durch Gespensterspuk und seine Selbstbefreiung durch die Waffen des Verstandes mit vollendeter Konsequenz geschildert wird, das fehlende weibliche Element und die erotischen Motive ganz und gar nicht. Wenn im zweiten Teil die „Griechin" und mit ihr die Leidenschaft, die sie dem Prinzen einflößt, in die Handlung tritt, so wirkt diese Wendung zunächst überraschend, beinahe verblüffend. Die Ausmalung des Gefühlsüberschwanges, dem sich der Prinz überläßt, steht in merkbarem Widerspruch mit den scharfsinnigen und stahlhart berechneten Kombinationen der bisherigen Verwicklung. Man fühlt, daß hier irgendwo das Geheimnis der Unlösbarkeit dieser künstlerischen Aufgabe verborgen liegt, das den sonst so willensstarken und beharrlichen Dichter zwang, das begonnene und schon veröffentlichte Werk als Torso liegen zu lassen.

Die Beschränkung auf ein Geschlecht und die in der Literatur ungewöhnliche Vernachlässigung des Interesses an der Frauenliebe, die den ersten Teil und die zu seiner Art gehörenden späteren Werke auszeichnete, sind eine weitere Übereinstimmung mit der Paranoia, in deren Verursachung nach den Forschungsergebnissen Freuds die libidinöse Fixierung an das eigene Geschlecht eine bedeutsame Rolle

spielt. Es ist auch ohne Zuhilfenahme dieser, durch die Vollständigkeit einer solchen Parallele hübsch belegten Grundanschauung sehr deutlich, welches Stück des Seelenlebens Schillers sich im ersten Teil dargestellt hat, nämlich die Eigenart seiner Bindung an die freundlichen und feindlichen Männergestalten, die der Reihe nach in sein Leben traten. Der erste dieser Reihe war, wie es Regel ist, der eigene Vater und jeder Nachfolgende mußte etwas von seinem Bild an sich tragen. Bei einem Dichter findet diese Urgestalt ihre Fortsetzer auf zwei verfolgbaren Linien, in der Phantasie und in der Realität; auf beiden Wegen kommt sowohl die Liebes- wie die Haßeinstellung wieder zu Wort. So bildeten sich in Schillers dichterischem Schaffen die zwei Hauptmotive, denen er immer wieder nachging: Empörung gegen Tyrannenmacht und Bruderzwist, neben die dann hie und da die rein zärtliche Ausprägung tritt in der Konzeption von Gestalten wie Andrea Doria und Attinghausen, und der brüderlichen Freundschaft zwischen Carlos und Posa, Möros und seinem Bürgen, Julius und Raphael. Auch in der Realität finden wir den verfolgenden Tyrannen, den Herzog Karl Eugen, und daneben den brüderlichen Freund, der die Rolle des Vaters als Erhalter und Versorger auf sich genommen hat. Der reinste Vertreter dafür war Körner, als dessen Schützling und zeitweiliger Hausgenosse Schiller das erste Stück des Romanes verfaßte. Als er die Fortsetzung schrieb, war der eben selbständig Gewordene mit dem Plan beschäftigt, eine Frau heimzuführen und eine Familie zu gründen.

So ist es, wenn nicht in der ursprünglichen Anlage des Werkes, so doch auf alle Fälle in dem Lebensgang des Dichters gut begründet, daß in diesem Teil des Werkes eine Frau in die Männerwelt des Romanes hineintritt; ihre Gestalt, in der die Liebesbereitschaft Schillers zum Ausdruck gelangt, verdient eine eingehende Untersuchung. Da ihr tätiges Eingreifen in die Handlung nur am Schluß mit einigen Zeilen erwähnt wird, lassen sich an ihrem Charakter nur allgemeine Züge, Frömmigkeit und Seelengröße, feststellen, und auch die Schilderung ihrer Erscheinung läßt eine fast überirdische Schönheit, aber keine besondere Eigenart erkennen. Ungewöhnlicher

Art und scharf umrissen sind nur ihre Lebensumstände, die, fast so wie der Stoff jener Rahmennovelle aus den „Räubern", aus einem anderen Jugenddrama Zug für Zug herübergenommen zu sein scheinen. Sie ist ein Mädchen edelster Abstammung, das gezwungen wird, fern von der Heimat, ohne Beschützer ein dunkles und bedrücktes Dasein zu führen. In der Fremde wird sie, von den edelsten Motiven geleitet, die Geliebte eines deutschen Fürsten; sie versucht vergeblich, ihn seiner Ränke spinnenden Umgebung zu entreißen und den Idealen zuzuleiten, denen ihr Gemüt gehört. Der Abschluß ihrer Laufbahn ist ein großartiges und erschütterndes Opfer, das sie ihrer reinen und idealen Liebe bringt. Das ist alles, was der Roman von ihren Schicksalen sagt und andeutet, und es paßt ausnahmslos ebensogut auf die Lady Milford, die freilich als die reicher und tiefer ausgeführte Figur noch andere Züge mitbekommen hat, die nicht auf die „Griechin" übergegangen sind. Der Zusammenhang der Geschehnisse am Schluß des Romanes läßt sich zwar nur erraten, aber die starke Hervorhebung des katholischen Glaubens und der Frömmigkeit, sowie das Gift, an dem sie stirbt, lassen wohl keine andere Lösung zu, als die, daß der Armenier und seine Mitverschworenen ihre innige Gläubigkeit benützen, um durch sie den Prinzen zum Abfall zu verleiten, und daß sie sterben muß, weil sie das verbrecherische Geheimnis zu durchschauen beginnt und den Geliebten warnen könnte; ganz ebenso mißbrauchen der Präsident und die Hofclique, an deren Spitze er steht, für ihre selbstsüchtigen Zwecke den Edelsinn der Lady, die sich mit Abscheu von ihnen wendet, nachdem sie die Wahrheit erfahren hat. Das Motiv läßt sich dem Dichter hier mit um so größerer Gewißheit zuschreiben, da es in dem ersten Werk nach der langen, dem „Geisterseher" folgenden Produktionspause, im „Wallenstein" wiederkehrt, wo die Gräfin Terzky sich bemüht, den Max Piccolomini durch seine Liebe zu Thekla zum Abfall zu verführen und daran scheitert, daß sich der reine Sinn des Mädchens dagegen auflehnt, als Werkzeug und Lockmittel des Verrates zu dienen.

Für die Lady Milford, die der Griechin als Vorbild diente, ist nun ihrerseits wieder, wie längst bekannt, eine andere Gestalt Modell

gestanden, diesmal allerdings keine einem Drama oder Roman entnommene, sondern eine der Wirklichkeit angehörende Person, die dem heranwachsenden Knaben fast täglich gegenüberstand: Franziska von Hohenheim, die Maitresse en titre des Herzogs Karl Eugen. Ein edles und liebevolles Gemüt, wie die Lady des Trauerspieles, war sie mit besserem Erfolge bemüht, den Fürsten seinem wüsten und verschwenderischen Leben zu entreißen. Unter ihrem Einfluß verschwanden die ärgsten Willkürlichkeiten und Mißbräuche, der Herzog begann sich für das Wohl seiner Untergebenen zu interessieren und, wenn auch in seiner despotischen und gewalttätigen Weise, dafür tätig zu sein. Die „Karlsschule“ war eine der Folgen jener geänderten Sinnesart und bei seinen täglichen Besuchen wurde der Herzog oft von der Gräfin Hohenheim begleitet, die als einzige Frau dort Zutritt fand. Von der alten Aussaugung und Unterdrückung blieb immerhin genug zurück, um der zarten und gütigen Frau schwere Stunden zu bereiten, so daß die Verhältnisse von den in „Kabale und Liebe“ geschilderten nicht allzuweit ablagen. Zu einer solchen dramatischen Steigerung wie dem Abschied der Lady hat es das Leben freilich nie gebracht.

Man darf es wohl als selbstverständliche Gewißheit hinstellen, daß für die heranwachsenden Jünglinge, die in der Karlsschule abgeschnitten von jedem weiblichen Verkehr, selbst von ihren Familienangehörigen, ihre Entwicklungsjahre durchlebten, diese Frau der Brennpunkt wurde, in dem sich ihr ganzes erwachendes Liebesbedürfnis sammelte. Mehr als für seine Mitschüler mußte das für den Dichter gelten, der schon in so zarten Jahren einer Leidenschaftlichkeit fähig war, wie sie sich in den „Räubern“ offenbart. Zum Tyrannenhaß gesellte sich so die Eifersucht auf den Besitzer der begehrten Frau, wenn nicht vielmehr die Eifersucht, oder eine noch ältere, der sie nachgebildet war, zu den tiefsten Wurzeln dieses Hasses gehörte. Die Gattin des Herzogs — das war Franziska von Hohenheim in jeder Hinsicht, und wurde sie auch nach dem Tod der ersten Gemahlin — und ältere, gütige, die Strenge des Gemahls lindernde Frau war dazu geschaffen, im Gefühlsleben des Knaben

die Stelle der Mutter einzunehmen, wenn auch nicht ganz in dem Sinne, in dem der Herzog den Vater ersetzte. Dieser übernahm, wie wir gesehen haben, selbst die Vaterrolle und bemühte sich, den ersten, natürlichen Vater ganz zu verdrängen, so daß durch sein Eingreifen eine ganz ungewöhnliche seelische Konstellation entstand. Die Nachfolgerin der Mutter wurde in der typischen, von der gewohnten Norm in Nichts abweichenden Weise eingesetzt, das heißt einseitig durch die Phantasie des Sohnes, ohne ihre eigene aktive Teilnahme. Die realen Verhältnisse zeigten nur das übliche Maß von Entgegenkommen zur Ermöglichung der Identifizierung, im übrigen blieb der ganze Vorgang innerlich, auf das unbewußte Seelenleben beschränkt. Man kann daher wohl behaupten, Schiller habe einen zweiten Vater gehabt, da der Herzog die ihm zugefallene Rolle übernahm und aktiv durchführte; hingegen nahm die Ablösung von der Mutter den gewöhnlichen Verlauf, daß der Knabe einen Gegenstand für sein Zärtlichkeitsbedürfnis zu finden suchte, der dem ersten in wesentlichen Zügen ähnlich war, bis er von Ersatz zu Ersatz immer weiter vom Urbild sich entfernend bei dem geeigneten Liebesobjekt des Jünglings anlangte. Da Liebe nie untergeht, bleibt jedes Bild dieser Reihe der Erinnerung hinreichend teuer, um bei der dichterischen Produktion aus dem Unbewußten hervor seine alten Rechte mit Erfolg geltend zu machen.

Eine höchst merkwürdige Anekdote zeigt uns den Knaben im Begriff, sich an die Stelle des Herzogs zu versetzen. Der Fürst vernahm, in guter Laune mit den Zöglingen scherzend, daß einer von ihnen, der junge Schiller, sich ausgezeichnet darauf verstehe, ihn nachzuahmen. Er wünschte eine Probe zu sehen und Schiller begann ihn, nachdem er sich seinen Stock ausgebeten hatte, in seinem eigenen Ton zu examinieren. Da der Herzog übel bestand, schrie ihn sein Imitator an: „Er Esel, er!“ nahm die dabei stehende Franziska beim Arm und machte Miene, sie eiligst davonzuführen, so daß der Herzog ihm ganz verdutzt nachrief: „Laß er mir die Franzel!“[1]

1) Karl Berger, Schiller, sein Leben und seine Werke. I. Bd.

Wenn wir uns entschließen, das Vorurteil aufzugeben, das uns hindert, eine solche nebensächliche, von den Beteiligten selbst als Spiel angesehene Episode ernst zu nehmen, und an seine Stelle die Erwägung setzen, daß es für die unterdrückten Affekte eines leidenschaftlichen, der strengsten Zucht unterworfenen Knaben ein kostbarer Moment sein mußte, als er seine Saturnalien feiern und endlich einmal, wenn auch nur spielend, Herr sein durfte, wo er zu gehorchen gewohnt war — dann wird uns jedes Detail des Vorganges interessant und aufschlußreich sein. Daß der Knabe diese einzige Gelegenheit sogleich dazu benützte, um dem Herzog seine Begleiterin von der Seite zu reißen und sie an sich zu ziehen, erhält dann den Charakter einer symbolischen Handlung, mit der ein Wunsch erfüllt wurde, der schon lange vergeblich nach Befriedigung verlangte. Das Vergnügen daran, den strengen Erzieher einmal selbst abkanzeln zu dürfen, ist ja unverkennbar, aber der Wunsch, sich mit ihm zu identifizieren, spricht noch weit deutlicher aus der Voraussetzung der ganzen Geschichte, aus der liebevoll entwickelten Imitationsfähigkeit. Diese Nachahmung des Lehrers, die ja unter Schülern ständig geübt wird, ist zum großen Teil der Ausdruck des starken Interesses an seiner Person, die nach dem Hinaustreten aus dem engsten Kreise des Vaterhauses an die Stelle der ersten Respektsperson, des Vaters, in vieler Hinsicht getreten ist. Der typische Tagtraum des Schülers bringt ihn mit dem Lehrer in enge, freundschaftliche Beziehung; die Imitation geht noch einen Schritt weiter, indem sie ihn in die Person des Lehrers hineinversetzt. Auch die Verspottung, die in derartigen Nachahmungen enthalten ist, gilt dem Lehrer in seiner Eigenschaft als Nachfolger des Vaters, dessen geheiligte Person nicht direkt von einer solchen Herabsetzung getroffen werden darf. Die psychologische Entstehung der Karikatur, erst mittels Geste und Maske, dann als Zerrbild, knüpft an diese Voraussetzungen an.

Wir haben hinter dem bei Schiller so häufig wiederkehrenden Motiv der Auflehnung und Empörung die alte Feindseligkeit gegen den Vater gesucht. Wir wollen noch eine Stelle aus „Maria Stuart" nachtragen, die hieher zu gehören scheint:

Maria:

Was? Euer Oheim, euer zweiter Vater?

Mortimer:

Von meinen Händen stirbt er. Ich ermord' ihn.

Die Ersetzung des Oheims durch den Vater, die wir für den „Geisterseher“ vermutet haben, wird hier, wie in jener schon zitierten Stelle des „Tell“ deutlich ausgesprochen. Das Motiv des Mordes ist die Errettung der Geliebten, einer nicht mehr jugendlichen, fast schon verblühten Frau durch einen schwärmerischen Jüngling. Da der zu beseitigende Wächter der Vater ist, so haben wir einen recht durchsichtigen Fall der typischen „Mutter-Rettungs-Phantasie“ vor uns. Das erotische Begehren als treibende Kraft wird in der Gestalt des sinnlichen Gewaltmenschen Mortimer aufs höchste anschaulich gemacht. In abgeschwächter Form finden wir dieselbe Situation im „Tell“ wieder, wo Rudenz durch den Wunsch, seine eingekerkerte Bertha zu befreien, zum Anschluß an die Verschwörung und zu offener Gewalttat getrieben wird. Auch die Befreiung einer anderen Bertha aus dem Gefängnis, nämlich in „Fiesko“, veranlaßt ihren Liebhaber Burgognino zum Tyrannenmord und hier ist der Ermordete sogar direkt als sexueller Rivale geschildert, der auf seine Macht trotzt und sich der rohen Gewalt bedient. Am deutlichsten ist die Ursache des Vaterhasses im „Don Carlos“ ausgesprochen, wo die Liebe zur Mutter in den Vordergrund tritt.

In dem gleichzeitig entstandenen „Geisterseher“ ist dieses Motiv wieder in den Schatten gerückt; Herrschsucht und Rachgier treiben den Prinzen zum Verbrechen. Aber neben dem Fürsten steht als zweiter Vaterrepräsentant der Armenier und diesen sehen wir kurz vor dem Abbrechen des Romanes in geheimnisvolle Beziehungen zur Geliebten des Prinzen verwickelt, denen, wie die Erzählung Civitellas andeutet, das erotische Moment nicht fehlt. Haben wir früher vermutet, daß die Aufnahme dieser weiblichen Figur daran mitschuldig war, daß Schiller das Werk unvollendet ließ, so sehen wir jetzt die Umrisse jener Gewalten, die hemmend in das Räderwerk seiner Produktion eingriffen, schon etwas schärfer. Wir müssen uns aber nicht nur

auf die innere Verwandtschaft mit dem „Don Carlos“ berufen, denn der „Geisterseher“ enthält, wie wir wissen, auch das zweite Lieblingsmotiv Schillers, die Rivalität der Brüder in der Erzählung des Sizilianers. Wie die Auflehnung gegen den Vater im „Don Carlos“, so sind die feindlichen Brüder in der „Braut von Messina“ am deutlichsten und klarsten gestaltet. Daß die Eifersucht der Brüder auf der Rivalität bei derselben Geliebten beruht, ist zwar im „Geisterseher“ und in den „Räubern“ auch geschildert, aber in der „Braut“ kommt ein wichtiger, neuer Zug hinzu: Die von beiden Brüdern Geliebte ist ihre Schwester. Eine eingehende Untersuchung des Märchenmotivs der rivalisierenden Brüder,[1] die dieses Motiv von dem Grimmschen Märchen durch das ägyptische Brudermärchen und den Osiris-Mythos hindurch bis zu seiner psychologischen Grundform erforschte, hat ergeben, daß der ältere und jüngere Bruder eigentlich Vater und Sohn sind. In der späten Ausprägung im deutschen Märchen werden zur Verwischung dieses Ursprungs die Brüder zu Zwillingen gemacht. Der unbewußte Affekt aber, der diese Erzählung von Mexiko bis Ägypten in gleichmäßig wiederkehrenden Formen entstehen ließ, ist die Eifersucht des Sohnes auf den Vater, deren Gegenstand nur die Mutter sein kann. Was wir aus der Märchenliteratur durch mühsame Vergleichung und weitwendige Parallelen herausschälen müssen, das verrät uns der Dichter mit wenigen Worten: Don Cesar erzählt seiner Mutter von der Liebeswahl, die er getroffen hat:

> „Gleichgiltig war und nichts bedeutend mir
> Der Frauen leer geschwätziges Geschlecht,
> Denn eine zweite sah ich nicht, wie dich,
> Die ich gleich wie ein Götterbild verehre.
> — — — — — — — — — — — — —
> Und dunkel mächtig wunderbar ergriff
> Im tiefsten Innersten mich ihre Nähe.
> Nicht ihres Lächelns holder Zauber war's,

1) Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung von Dr. Otto Rank. S. 119 ff.

> Die Reize nicht, die auf der Wange schweben,
> Selbst nicht der Glanz der göttlichen Gestalt —
> Es war ihr tiefstes und geheimstes Leben,
> Was mich ergriff mit heiliger Gewalt."

Auch bei dem Prinzen des „Geisterseher" geht dem plötzlichen Aufflammen der großen Leidenschaft eine ablehnende Einstellung gegen die Frau voraus und sie wird mit ähnlichen Worten mitgeteilt: „Das schöne Geschlecht war ihm bis jetzt gleichgültig gewesen." Ganz wie Don Cesar erblickt er die Geliebte zuerst in der Kirche und die Bemühungen, die einmal Gesehene wiederzufinden, sind wiederum fast gleichlautend geschildert:

> „Seit diesem Tage such' ich rastlos dich
> An aller Kirchen und Paläste Pforten,
> An allen offenen und verborgenen Orten,
> Wo sich die schöne Unschuld zeigen kann,
> Hab' ich das Netz der Späher ausgebreitet."

„Diese ganze Woche ging in Erkundigungen nach der geheimnisvollen Griechin hin. Biondello setzte alle seine Maschinen in Bewegung, bis jetzt war Alles vergeblich. . . . . Außerdem mußte diese Nachfrage mit größter Vorsicht geschehen, um kein anstößiges Aufsehen zu erregen. Weil Biondello außer dem Prinzen der einzige war, der sie, durch den Schleier wenigstens, gesehen hatte, und also wiedererkennen konnte, so suchte er, wo möglich an allen Orten wo sie vermutet werden konnte, zu gleicher Zeit zu sein; das Leben des armen Menschen war diese ganze Woche über nichts, als ein beständiges Rennen durch alle Straßen von Venedig. In der griechischen Kirche besonders wurde keine Nachforschung gespart. . . . ."

Die beiden Gestalten des Prinzen und des Don Cesar haben also eine Reihe bedeutsamer Züge gemeinsam, die spätere ist — mehr noch wie der übrige Inhalt der „Braut von Messina" — ein Abkömmling der früheren. Nun können jene an die Mutter gerichteten Worte Don Cesars doch keinen anderen Sinn haben, als daß der unbekannte Zauber, den die Schwester auf den bisher ausschließlich an die Mutter gefesselten Weiberverächter ausübt, in ihrer Ähnlich-

keit mit der Mutter besteht. Diese Ähnlichkeit ist es ja auch, die ihn an dem Bruder rührt und zur Versöhnung bewegt. Doch auch bei Don Manuel scheint die Familienähnlichkeit unbewußt anziehend mitgewirkt zu haben, als er sich in Beatrice verliebte:

Don Cesar:
Ich seh' dich an, und überrascht, erstaunt
Find ich in dir der Mutter teure Züge.

Don Manuel:
Und eine Ähnlichkeit entdeckt' sich mir
In dir, die mich noch wunderbarer rührt.

Wir erfahren aber auch, daß schon von Anfang an die Eifersucht auf die Liebe der Mutter den Haß zwischen den Brüdern schürte. — Wir hören zunächst, daß er aus frühester Kindheit stammt:

„Doch eures Haders Ursprung steigt hinauf,
In unverständ'ger Kindheit frühe Zeit“

und dann später klagt Don Cesar mitten im namenlosen Schmerz über seine Freveltat:

„Sie hat mich nie geliebt! Verraten endlich
Hat sich ihr Herz, der Schmerz hat es geöffnet.
Sie nennt ihn ihren bessern Sohn.“

Ja, der Gedanke, daß die Mutter ihren ermordeten Sohn mehr lieben müsse als den überlebenden, treibt ihn zum Selbstmord:

„Denkst du, daß ich den Vorzug tragen werde,
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?“

Das ist wohl mehr, als die ruhige zärtliche Liebe des Sohnes zur Mutter, das ist eine Leidenschaft, die ihre ungestüm fordernde Gewalt von der Kindheit her noch bewahrt hat. Wir dürfen auch nicht übersehen, daß es der jüngere Sohn ist, der die Mutter mit solcher ausschließlicher Zärtlichkeit liebt und daß er den älteren ermordet. Dieses Altersverhältnis kehrt beim Mordversuch des Franz Moor und bei der Bluttat des Lorenzo im „Geisterseher“ wieder. Bei Schiller also, wie im Märchen, stecken hinter den beiden Brüdern

Vater und Sohn und die beiden Hauptmotive seiner Dichtkunst, die im „Geisterseher" nebeneinander auftreten, sind nach ihrer psychoanalytischen Rückführung nur zwei typische Ausprägungen ein und desselben Urmotivs.

Wir sind nun der Lösung der Frage, warum der „Geisterseher" dazu verurteilt war, Fragment zu bleiben, schon ziemlich nahe gerückt. Zuerst vermuteten wir, daß das plötzliche Abbiegen aus dem Detektivroman in die Liebesgeschichte ein Element des Widerspruches in das Werk getragen habe, dem es schließlich zum Opfer fallen mußte. Später zeigte uns die Analyse der „Griechin" und der ihr innerlich verwandten Frauengestalten Schillers, daß wir es mit einer Reinkarnation jener weiblichen Figur zu tun hatten, die für den Jüngling die wesentlichste Stellvertreterin der ersten Kinderliebe geworden war. Das plötzliche Abbrechen, gleich nachdem eine überraschende Wendung der Handlung die Griechin mit dem Prinzen, der im Roman den Sohn vertritt, in erotische Beziehung gebracht und die älteren Rechte des den Vater repräsentierenden Armeniers angedeutet hatte, ließ uns ahnen, daß die Nötigung, bei der Fortsetzung des Romans das Inzestproblem, wenngleich in verhüllter Form, zu behandeln, jenen Widerwillen des Dichters gegen seinen Stoff verursachte, der sich in seinen Briefen so nachdrücklich ausspricht, und im schließlichen Fallenlassen des Planes gipfelte.

Bevor wir auf der begonnenen Bahn weiterschreiten, müssen wir uns erinnern, daß unsere ursprüngliche Absicht nicht gerade darauf gerichtet war, zu untersuchen, warum der „Geisterseher" nicht vollendet werden konnte, daß wir vielmehr erst im Laufe der Untersuchungen fast ungewollt auf dieses Problem gelenkt wurden; wir werden uns fragen müssen, ob es wirklich so wichtige Aufschlüsse verspricht, daß wir Ursache haben, es im Mittelpunkt unseres Interesses festzuhalten. Wir können diese Frage getrost bejahen. Knüpft sich doch an die Weigerung Schillers, am „Geisterseher" weiterzuarbeiten, unmittelbar seine völlige Abwendung von der dichterischen Produktion überhaupt und sein Übergehen von der Poesie zur Philosophie. In diese vieljährige Pause, während deren er seiner einstigen

Herrin nur in der philosophischen Lyrik einen bescheidenen Anteil an seinem geistigen Schaffen gewährte, ragt der „Geisterseher“ als letzter Rest hinein, der noch eine Weile wie ein Fremdkörper innerhalb der veränderten Denk- und Willensrichtung mitgeführt wurde. Wir dürfen also hoffen, durch die Analyse des Widerstandes, der sich der Vollendung des „Geisterseher“ entgegensetzte, einen Einblick in die Begründung und den Mechanismus jener langen Produktionspause zu gewinnen, die das geheimnisvollste, aber vielleicht auch das wichtigste Moment für die Entwicklung der literarischen Persönlichkeit Schillers ist. Wir können uns nicht mit der von den Literaturhistorikern gegebenen Erklärung begnügen, die den Widerwillen des Dichters gegen sein begonnenes Werk auf seine veränderte Einstellung zur Poesie überhaupt zurückführt, denn wir erblicken in jener großen Veränderung und Schaffenspause ein Affektphänomen und streben danach, die vom Dichter unausgesprochen gebliebenen, ja ihm vielleicht nicht bewußt gewordenen Triebkräfte, die es zustande gebracht haben, kennen zu lernen. Da nun der „Geisterseher“ der Produktionspause am nächsten steht und sich die Abwendung bei ihm am klarsten, ja sogar mit betonter Bitterkeit ausspricht, muß die bei ihm eingetretene Hemmung wohl aus dem Kreise jener Gewalten stammen, die dem Dichter den Mund gänzlich verschlossen. Wir wollen also, statt das Abbrechen des „Geisterseher“ aus der veränderten Sinnesweise, umgekehrt diese aus den Motiven verstehen lernen, durch die der „Geisterseher“ seinem Schöpfer verleidet wurde.

Als Schiller nach der langen Unterbrechung an sein nächstes Drama, den „Wallenstein“ schritt, war er ein Anderer geworden. An die Stelle des ungezügelten Feuers und der Glut seiner Erstlingswerke ist der gleichmäßig milde Glanz eines Idealstils getreten, der das Ersteigen einer neuen Stufe seelischer Entwicklung verkündet. Die Schaffenspause war mehr als ein bloßes Absetzen und Wiedereinsetzen: sie bedeutet den großen Aufstieg, die Läuterung und Befreiung, die Herrschaft sicherer Kraft an Stelle unruhiger Gewaltsamkeit. Wie aus dem Verständnis des Kräftespiels, das zur Abkehr von der Weiterarbeit am „Geisterseher“ führte, eine Einsicht in die

Ursachen der Produktionseinstellung überhaupt, so muß aus dieser wieder ein Ausgangspunkt für die Erforschung der Voraussetzungen dieses einzigartigen Aufschwunges zu gewinnen sein.

Die Lösung unseres Problems verspricht uns Ausblicke, die unsere Beschäftigung mit ihm vollauf rechtfertigen. Leider sind wir bei diesem Ziel noch keineswegs angelangt, denn wir haben den Zusammenhang zwischen der Hemmung und dem Auftauchen des Inzestkonfliktes noch nicht durch alle Einzelheiten verfolgt. Auch dürfen wir eine Frage nicht länger abweisen, die sich schon mehrere Male ungeduldig aufgedrängt hat. Es ist durch die als Parallele angeführten Werke erwiesen worden, daß Schiller gerade diesen Konflikt vor und nach dem „Geisterseher" oft behandelt hat, ohne dabei Schiffbruch zu leiden. Unserer Hypothese zufolge hätten alle diese Werke, vielleicht alle Werke Schillers überhaupt, Fragmente bleiben müssen; wollen wir diesem Einwurf begegnen, so obliegt uns nicht nur der Nachweis, daß im „Geisterseher" das Thema des Inzestes und der Auflehnung gegen den Vater behandelt wurde, sondern daß dies auf eine so ungewöhnliche Art oder unter so besonderen Umständen geschah, daß dadurch die Unüberwindlichkeit der Produktionshemmung gerade hier erklärlich wird. Um uns von den Gründen des Widerstandes gegen die Fortsetzung einen Begriff zu machen, wird es zunächst rätlich sein, den wahrscheinlichen Inhalt dieser Fortsetzung nach den vom Dichter gegebenen Andeutungen soweit als möglich zu rekonstruieren.

In der ältesten, in der „Thalia" veröffentlichten Fassung fehlt der letzte, erst in der Buchausgabe hinzugefügte Brief des Barons von F** und die daran anschließenden Mitteilungen. Es wäre voreilig, daraus zu folgern, daß Schiller die in diesem Nachtrag enthaltene Fortführung der Handlung erst nachher hinzuerfunden habe. Durch seine Äußerungen im Briefwechsel mit dem Verleger und den Freunden ist es unzweifelhaft bezeugt, daß er einen ausgearbeiteten, wenn auch wohl im Detail nicht feststehenden Plan im Kopf hatte.[1]

[1]) „Indessen wirst Du finden, daß diese Fortsetzung des Geistersehers mehr Kopf gekostet hat, als der Anfang, weil es nichts Kleines war, in eine planlose

Weit eher, als daß er bei der Revision für die Buchausgabe etwa völlig Neues hinzuerfunden haben sollte, läßt sich also annehmen, daß er zum Zweck einer aus ästhetischen Gründen als notwendig empfundenen Abrundung — wobei wohl auch die Rücksicht auf die Nachdrucker und den vergrößerten buchhändlerischen Erfolg mitgesprochen haben mag — sich entschloß, von dem schon bei der ersten Niederschrift konzipierten Plan ein weiteres, anfänglich zurückgehaltenes Stück preiszugeben. Die Regel der Traumdeutung schreibt uns vor, denjenigen Elementen des Trauminhaltes, die bei der ersten Erzählung fehlten und erst nach in Angriff genommener Deutung im Gedächtnis wiederauftauchen, besondere Beachtung zu schenken. Gerade an diesen Stellen sind der Traum-

Sache Plan zu bringen und so viel zerrissene Fäden wiederanzuknüpfen." Brief an Körner vom 17. Mai 1788.

„Lache mich aus so viel Du willst, ich arbeite ihn ins Weite und unter 30 Bogen kommt er nicht weg. Ich wäre ein Narr, wenn ich das Lob der Toren und Weisen so in den Wind schlüge." Brief an Körner vom 12. Juni 1788.

„Der Geisterseher muß mir noch 4—5 Hefte durchbringen und dann behalte ich ungefähr die letzten 4 Bogen, in denen die Katastrophe enthalten ist, zurück, welche erst in der vollständigen Ausgabe, die ich davon mache, erscheint. Diese Ausgabe, welche schwerlich unter 25 Bogen betragen wird, denn zu soviel habe ich noch reichlich Stoff . . . ." Brief an Körner vom 1. Oktober 1788.

„Ich habe nie im Sinne gehabt, ihn ganz in die Thalia zu setzen, aber der große Vorteil für Sie und für das Werk selbst ist, wenn ich gerade da abbreche, wo das Interesse und also auch die Erwartung am größten ist. Dieses ist ungefähr am Ende des dritten Viertels. Das letzte Viertel kommt nicht in die Thalia, auch werden in dem bisher gedruckten noch hie und da Veränderungen gemacht." Brief an Göschen vom 8. Jänner 1789.

Ähnlich wie in diesem Briefe spricht sich Schiller in einem späteren vom 19. Juni desselben Jahres aus. Jeder Zweifel, der über diesen Punkt noch bestehen könnte, muß aber angesichts des letzten Briefes schwinden, in dem Schiller seines Romans ausführlich Erwähnung tut: „Eine Rezension meines Geistersehers in der A. Litt. Zeitung, welche mit Wärme und nicht ohne Geist geschrieben ist, hat mir ihn ordentlich wieder in Erinnerung gebracht, und wenn ich sonst nicht beschäftigt wäre, so könnte ich mit Vergnügen an der Fortsetzung arbeiten. Mein Plan ist ungleich interessanter, als ihn der Verfasser der Rezension ahndet und die folgenden Teile könnten alles das Interesse in sich vereinigen, das dem ersten noch fehlt." An Karoline Beulwitz am 11. September 1790.

zensur die mindesten Entstellungen gelungen, darum ist sie bemüht, sie dem Wachbewußtsein völlig zu unterschlagen. Eine Analogie mit diesem Mechanismus mag hier vorliegen, wenn wir auch nicht wissen können, ob ein Teil jenes Materials eine Zeitlang wirklich vergessen war. Neben dem Vergessen und an seiner Stelle steht in unserem Falle, wo es sich nicht wie beim Traum um zwei verschiedene Bewußtseinzustände handelt, die Abneigung gegen die Mitteilung und die Unfähigkeit, die künstlerische Form dafür zu finden. Es ist begreiflich, daß der Widerstand, der die Ursache dieser beiden Phänomene ist, zu einem späteren Zeitpunkt geringer sein kann, als während der fortlaufenden Produktion: der schöpferisch angeregten Phantasie mußte die Zensurschranke energischer entgegengestellt werden, als der späteren, mehr spielerisch und aus äußerlichen Gründen arbeitenden Geistestätigkeit, die auch durch die Sicherheit, daß eine Fortführung bis ans Ende nicht mehr in Frage komme, gestützt wurde.

An diesem zehnten Brief des Barons von F** ist eines sofort kenntlich: er führt das, was im letzten Absatz des vorhergehenden Briefes kurz angedeutet ist, nämlich die schroffe Abberufung des Prinzen von seiten seines heimatlichen Hofes und seine Auflehnung dagegen, näher aus, leiht aber dabei diesem Konflikt neue und grellere Farben. Am Ende des neunten Briefes berichtet der Baron von F**, daß dem Abberufungsschreiben des Hofes die erwarteten Wechsel beigelegt waren, die Fortsetzung bringt die beleidigende Zumutung, daß die Schulden erst, nachdem der Prinz Venedig verlassen hat, durch einen Bankier bezahlt werden würden, denn, „man finde nicht für gut, Geld in seine Hände zu geben“. Nun hat der Dichter allerdings diese beiden Abberufungsschreiben auseinanderzuhalten gesucht. Aber schon im neunten Brief ist von einer stolzen, herausfordernden Antwort des Prinzen die Rede, die jener, die auf die im zehnten Brief geschilderten heftigen Szene folgt, bis auf die verschärfte Tonart völlig gleicht („Er hat sogleich in einem ähnlichen Ton geantwortet und wir bleiben“ und „Der Prinz beantwortete den Brief auf der Stelle, so sehr ich mich entgegensetzte, und die

Art, wie er es getan, läßt keine gütliche Beilegung mehr hoffen“), zu der aber kaum die neuerliche dringliche Bitte um Vorschuß stimmt, die dem schnöden Absagebrief des Hofes vorausgegangen sein soll. Es braucht übrigens kaum der Widerspenstigkeit solcher Details, um uns zu überzeugen, daß dem Dichter beide Male genau dieselbe Situation vorschwebte, die er das eine Mal kurz abtut, das andere Mal genau ausmalt, auf das Äußerste steigert und mit den wichtigsten Andeutungen für das — damals schon endgültig unterdrückte — Kommende ausstattet.

In dieser Szene kommt es zum ersten Male zu einem unverhüllten Ausbruch der Herrschsucht des Prinzen und seines Hasses gegen den, der die von ihm begehrte Macht besitzt und sie gebraucht, um ihn zu demütigen. Von hier aus erhält die Bemerkung des Grafen von O** am Schlusse des ersten Buches, daß der Prinz sich habe betören lassen, den Thron durch ein Verbrechen ersteigen zu wollen, erst die richtige Beleuchtung, denn in diesem Zusammenhang läßt sich kaum an ein anderes Verbrechen als an einen gegen das Leben des Herrschers gerichteten Anschlag denken. Daß es wirklich Todeswünsche sind, zu denen sich der Haß des Prinzen versteigt, wird durch seine Wiederholung jenes ersten, prophetischen Ausspruches des Armeniers bezeugt, durch den ihm vom Tode des Erbprinzen Nachricht gegeben worden war: Endlich stand er still und murmelte vor sich zwischen den Zähnen: „Wünschen Sie sich Glück — sagte er — um neun Uhr ist er gestorben.“

Wir sahen ihn erschrocken an.

„Wünschen Sie sich Glück“, fuhr er fort; „Glück — ich soll mir Glück wünschen — sagte er nicht so? Was wollte er damit sagen?“

„Wie kommen Sie jetzt darauf“, rief ich. „Was soll das hier?“

„Ich habe damals nicht verstanden, was der Mensch wollte. Jetzt verstehe ich ihn. O, es ist unerträglich hart, einen Herrn über sich zu haben!“

Der Dichter läßt uns hier durch den Prinzen auf unvergleichlich feine Weise auf den inneren Zusammenhang zwischen den jetzigen Wünschen und der Einleitungsszene mit dem Armenier aufmerksam machen. Bei einer genauen Prüfung dieser Szene werden wir mit

Erstaunen finden, wie gut uns bereits die damaligen Vorfälle auf das vorbereitet haben, was kommen mußte. Schon dort ließ uns ein kleiner Zug diese Wünsche des Prinzen ahnen, längst ehe er selbst, dessen Charakter mit ihnen nichts gemein zu haben schien, sie als die seinigen anerkennen, geschweige denn, sie ohne Hülle aussprechen konnte.

Der Graf von O** erzählt im ersten Buch, nachdem jenes geheimnisvolle Wort des Armeniers gefallen war: „Als wir am sechsten Abend unser Hotel verließen, hatte ich den Einfall — ob unwillkürlich oder aus Absicht, besinne ich mich nicht mehr — den Bedienten zu hinterlassen, wo wir zu finden sein würden, wenn nach uns gefragt werden sollte. Der Prinz bemerkte meine Vorsicht und lobte sie mit einer lächelnden Miene."

Der Graf kann sich nicht mehr erinnern, ob er die Adresse aus Absicht hinterlassen hat, d. h. also, weil er die Möglichkeit, daß sie von ihrem Hause gerufen würden, in Betracht zog, oder „unwillkürlich", womit wohl nur eine ihm selbst unmotiviert scheinende Handlung gemeint sein kann. Jedenfalls hat er keine Ahnung, warum ihm gerade an diesem Tage der „Einfall" — das Wort ist äußerst charakteristisch — gekommen ist. Gerade an diesem Tage trifft aber die ihm und dem Prinzen völlig unerwartet kommende Nachricht ein, daß der Erbprinz daheim gestorben sei. Wenn solche unwillkürlich scheinende Einfälle aus dem Unbewußten stammen, so ist das Unbewußte des Grafen also mit einer prophetischen oder telepathischen Kraft ausgerüstet, die ebensoviel leistet wie der wundertätige Armenier? Denn das Zusammentreffen für Zufall zu erklären, wodurch wir uns im realen Leben mit Leichtigkeit von dem Problem befreien könnten, das ist hier unmöglich, ohne den Dichter für einen Stümper zu halten, der solche sinnlose Details erfindet und vorträgt. Wir müssen ihm vertrauen und seiner Erzählung folgen, ob sie uns vielleicht den Schlüssel zu dem Geheimnisse unvermerkt in die Hand gibt. Wirklich erfahren wir wenig später, als der Prinz die Möglichkeit in Betracht zieht, ob der Armenier zur Zeit seiner Prophezeiung von der Erkrankung des Erbprinzen schon benachrichtigt

sein konnte, daß ein Brief von dem Aufenthaltsorte dieses Prinzen nach Venedig gerade fünf Tage brauchte. Wenn der Graf also am sechsten Tage nach der Prophezeiung jenen „Einfall" hatte, so benahm er sich genau so, als hätte er die Worte „Wünschen Sie sich Glück, Prinz. Um neun Uhr ist er gestorben", sogleich richtig verstanden, d. h. auf den Erbprinzen bezogen, von dessen Erkrankung er nicht einmal wissen konnte. Dieses blitzschnelle Verständnis, das vom Bewußtsein ferngehalten wurde und sich nur in der Form einer Symptomhandlung äußern durfte, läßt sich nur so erklären, daß bei dem Grafen eine zwar als unmoralisch verworfene und deshalb der Verdrängung anheimgefallene, aber darum nicht minder lebhafte Wunschrichtung bestand, die den Tod des Erbprinzen forderte und darum so schnell bereit war, die Ankündigung auf ihn zu beziehen. Der Einwurf, daß sich aus dem Benehmen des Grafen für den Ehrgeiz des Prinzen keine Schlüsse ziehen lassen, erledigt sich dadurch, daß der Graf für seine Person ja gar kein Interesse am Ableben des Erbprinzen hatte, daß sein verdrängter Wunsch bloß dem Freunde gelten konnte, dem er den Weg zum Throne freimachen wollte. Solche Wünsche können im Herzen eines nicht mit seinem eigenen Vorteil Beteiligten nur dadurch entstehen, daß er sich völlig in das Seelenleben seines Freundes einfühlt, sich mit ihm „identifiziert". Wir lernen also den Ehrgeiz des Prinzen nicht unmittelbar kennen, sondern sehen nur sein Spiegelbild, wie es von der Seele eines Freundes aufgefangen und zurückgegeben wird. Dieser Umweg ist sehr gut begründet, denn bei dem Prinzen selbst muß der Wunsch, der in jener Symptomhandlung seines Freundes Ausdruck fand, einer weit stärkeren Verdrängung unterliegen, teils wegen seiner größeren Intensität, teils weil er sich bei ihm gegen seine nächsten Verwandten richtete. Es ist ein neuer Beweis für die außerordentliche psychologische Feinheit des Dichters, daß er die Symptomhandlung nicht durch den Prinzen selbst, sondern durch einen anderen, der als sein alter ego fühlt und handelt, vornehmen läßt. Doch weiß er uns durch einen kleinen Strich, den er seiner Zeichnung hinzufügt, zu bestätigen, daß der Prinz die unbewußte

Wunscheinstellung seines Freundes wirklich teilt. Ganz ohne Anteil bleibt dieser an der Ausführung des „Einfalles" des Grafen O** nicht: „Der Prinz bemerkte meine Vorsicht und lobte sie mit einer lächelnden Miene". Wieder wären wir versucht, an einem so geringfügigen Detail, wie dieses Lächeln ist, achtlos vorüberzugehen, wenn uns nicht der Respekt vor dem Kunstwerk, in dem es keine unorganischen, für den Aufbau des Ganzen zwecklose Teile geben darf, davor zurückhielte. Auch hat uns die Psychoanalyse über den Sinn jenes scheinbar unmotivierten, durch nichts Komisches hervorgerufenen Lächelns aufgeklärt, das man oft genug in den ungeeignetsten Momenten bei sich und anderen beobachten kann.

Nach der von Freud in „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten" aufgestellten und begründeten Theorie entsteht ein solches Lachen oder Lächeln, wenn die bei einem Menschen angesammelte psychische Erregung oder Spannung durch eine plötzliche Wendung der Dinge, durch ein unerwartetes Ereignis mit einem Male überflüssig wird. Der Spannungszustand, der nun nicht länger festgehalten und auch nicht in die erwartete Affektäußerung umgesetzt werden kann, verlangt nach Abfuhr und diese geschieht durch das gewöhnlich zum Ausdruck innerer Erleichterung verwendete Mienenspiel. So reagiert jemand, der eine Verstellung festzuhalten sucht, wenn ihn die plötzliche Mitteilung trifft, daß er durchschaut sei und seine Rolle nicht mehr durchzuführen brauche, zunächst mit einem Lächeln. Nichts anderes war auch das berühmte Lächeln, mit dem sich zwei Auguren im alten Rom begrüßten. Die Redensart, die ihnen den Zwang zu diesem eigentümlichen Gruße andichtete, sollte damit natürlich sagen, daß sie Schwindler seien, die den Unwert ihrer Wahrsagereien durch ein besonders würdiges und ehrfurchtgebietendes Auftreten zu verdecken suchten. Diese Heuchelei, die sie der ganzen übrigen Welt entgegenstellen mußten, war einem Amtsbruder gegenüber völlig unnötig. Wer einem solchen unversehens begegnete, konnte zumindest in Gedanken die Maske einen Augenblick lang lüften und aus dieser momentanen Aufhebung ihrer Anspannung erfolgte das gegenseitige Lächeln. Auch das Lächeln des Prinzen ist

ein Augurenlächeln, wenn auch die Spannung nicht durch bewußte Heuchelei, sondern durch das Niederhalten der Erregung in seinem Unbewußten verursacht wurde. Wir dürfen uns nun seine seelischen Vorgänge folgendermaßen vorstellen: Sein Unbewußtes verstand nicht weniger schnell und gut, als das des Grafen, auf wen sich die Prophezeiung beziehen sollte; bemerkt doch auch sein Begleiter, als er nach der Prophezeiung „seitwärts und allein“ nachhause wandelt, daß er „einen gewaltsamen Kampf zu kämpfen“ hat. Seine Spannung war daher am Abend jenes sechsten Tages, an dem die Nachricht, wenn sie wirklich richtig war, von daheim eintreffen mußte, aufs höchste gestiegen und verlangte nach einer Entladung, die nicht stattfinden konnte, weil der ganze „Komplex“ der Ehrgeiz- und Todeswünsche intensiv verdrängt war. Dem Wunsche, die peinliche Erwartung während der Abwesenheit vom Hause durch Hinterlassung der Adresse abzukürzen, konnte nicht willfahrt werden, weil ein solcher Auftrag zuviel Selbstverrat enthalten hätte. Als aber dieser Auftrag von anderer Seite, also ohne seine eigene Mitschuld kam, wurde dies als ein „Geschenk“ des Schicksals empfunden, durch das wenigstens ein Teil der gestauten Erregung zum plötzlichen Abfließen gebracht wurde. So kommt sein, das Lob der Vorsicht begleitendes Lächeln zustande. Das Widerspiel dieses Lächelns ist die Miene des Verdrusses, mit der der Prinz erfährt, daß jene symbolische Huldigung der Dorfmädchen, durch die er als künftiger Kronenträger bezeichnet wurde, ein gemeiner Betrug war.

Durch eine solche Analyse soll nicht etwa dargetan werden, daß Schiller die „Psychopathologie des Alltags“ von Freud vorausgeahnt oder vorweggenommen habe, obgleich er sich mit ihr in auffälliger Übereinstimmung befindet und sich einer anderen „Fehlhandlung“, des Versprechens, an einer bedeutsamen Stelle eines anderen Werkes (Piccolomini, 1. Akt, letzte Szene) als Mittel des Selbstverrates bedient hat, worauf von Freud bereits hingewiesen wurde. Ja noch mehr: Der Dichter hat sich — und noch dazu in einem Werk, das gleichzeitig mit dem „Geisterseher“ entstand und mit ihm auch den Schauplatz gemeinsam hat — ausdrücklich zu der Theorie der Be-

deutsamkeit unwillkürlicher Ausdrucksbewegungen bekannt. In seiner, in der Thalia im Jahre 1787 veröffentlichten Bearbeitung von St. Reals Schilderung der Verschwörung des Marquis von Bedemar gegen die Republik Venedig im Jahre 1618 heißt es: „Renault, der die notwendige Verbindung zwischen den geheimsten Regungen der Seele und den unmerklichsten äußerlichen Bewegungen, die dem Menschen unbewußt entwischen, vollkommen kannte . . ." Trotzdem kann der Gedanke, daß die bewußte Verwertung einer psychologischen Theorie für die Zwecke der dichterischen Charakterisierungs-Technik vorliege, mit derselben Sicherheit abgewiesen werden, wie die entgegengesetzte Hypothese, daß es sich um bloße Zufälligkeiten handle. Ein bewußtes Vorgehen ist schon deshalb ausgeschlossen, weil der Dichter kaum imstande gewesen wäre zu übersehen, daß er gerade durch den aufgewendeten Scharfsinn an der Erreichung seines Zieles verhindert werden mußte, da seine Leser, ihrer Zeit in psychologischer Erkenntnis nicht so weit voraus wie er, seine feinen Andeutungen ohne Kommentar nicht verstehen konnten. Es bleibt nur die eine Lösung übrig, daß der Dichter diese Züge, in denen er den Einbruch des Unbewußten in das Tagesleben seines Helden geschildert hat, ohne bewußtes Wollen anbrachte, so daß in ihnen das Unbewußte gewissermaßen sich selbst wiedergegeben hat; Voraussetzung für eine solche Annahme ist freilich, daß das unbewußte Seelenleben des Dichters und seiner Geschöpfe zusammenfalle. — Aber daran, daß die Figuren einer echt poetischen Schöpfung Fleisch von des Dichters Fleisch, Blut von seinem Blut und ganz besonders Unbewußtes von seinem Unbewußten sind, kann wohl kein Zweifel bestehen. So erklärt es sich, daß diese Dinge in ihrer Wirkung ebensowenig wie in ihrer Entstehung an eine theoretische Kenntnis gebunden sind; sie wirken auf das Unbewußte des Lesers und veranlassen ihn zur Einfühlung in den geheimsten Charakterhintergrund des Helden, längst bevor die bewußte Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird.[1]

1) „Ihr Herren Kritiker, und wie Ihr Euch sonst nennt, schämt und fürchtet Euch vor dem augenblicklichen, vorübergehenden Wahnwitze, der sich bei allen

Es ist nichts Außerordentliches dabei, daß eine künstlerische Wirkung dadurch hervorgebracht wird, daß sich ein unmittelbarer Verbindungsweg vom Unbewußten des Künstlers zu dem seiner Hörerschaft auftut, der alle bewußten Seeleninstanzen umgeht. Dies ist vielmehr der wesentlichste Kern jeder dichterischen Leistung, alles andere, so stark es auch die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehen mag, ist Fassadenwerk, dessen eigentlicher Zweck nur die Ermöglichung dieser Wirkung ist. Die Symptomhandlungen, von denen nicht bloß Schiller, sondern fast alle großen Dichter schon von jeher Gebrauch zu machen wußten, — an einigen besonders durchsichtigen Fällen, wie bei Shakespeare (Kaufmann von Venedig) und Spitteler (Imago) ist dies bereits aufgezeigt und erläutert worden — heben sich von der sonstigen Hereinziehung des Unbewußten und seiner Mechanismen im Kunstwerk nur ab, weil die scharfe Determinierung jedes kleinsten Details die Analyse erleichtert und ihr eine besondere Überzeugungskraft gibt. Die Verwendung der Symptomhandlung im Dienste der Kunst gestattet uns gewissermaßen die Probe auf das Exempel zu machen, indem wir die poetische Wirkung und die nach den Gesetzen der Psychoanalyse durchgeführte Überprüfung nebeneinander stellen.

Der Dichter erreicht durch Anbringung dieses Zuges mehr, als daß er uns böse und ehrgeizige Wünsche in der Brust des Prinzen ahnen läßt, bevor einer von den dreien: der Dichter selbst, sein Leser und sein Held davon sichere Kenntnis erlangt. Er zeigt uns auch, welchen weiten Weg die Entwicklung des Prinzen zum Verbrecher bereits durchmessen hat, durch den Abstand zwischen seiner Stellung zu diesen Wünschen damals, wo „sein Ehrgeiz nie erwacht“ war und das im Unbewußten vergrabene Begehren nur auf einem Umweg durch den Freund sich eine gut maskierte Äußerung erschleichen konnte, und jetzt, wo er in heftiger Wallung den Frevel mit vollster Klarheit zu denken und vorzustellen, ja fast auszusprechen wagt. Von der verdrängten Herrschbegierde, die nur

eigenen Schöpfern findet, und dessen längere oder kürzere Dauer den denkenden Künstler vom Träumer unterscheidet“ [Brief an Körner, Weimar 1. Dezember 1788].

einen Erdenrest schwacher Menschlichkeit bedeutet, wie er auch dem Edelsten noch anklebt, war es unendlich weit bis zum bewußten Todeswunsch gegen einen Mann, der ihm als Fürst und Stellvertreter des Vaters besonders heilig sein mußte — von hier bis zur Mordabsicht ist nur mehr ein Schritt.

Wir können nunmehr als festgestellt betrachten, was wir bisher vorweggenommen haben, daß in der unterdrückten Fortsetzung geschildert werden sollte, wie der Plan, den Fürsten zu beseitigen, in dem Prinzen entsteht und mit welchen Mitteln er ihn auszuführen sucht. Ihn zu diesem Schritt zu bewegen, ist offenbar die Endabsicht des ihn umstrickenden Komplotts, das sich dazu außer kleinen Nebenmitteln zur Untergrabung der moralischen Grundlagen in der Natur des Prinzen als: sittenloser Umgang, schädliche Lektüre, Abziehung des Freundes, Nährung seiner Eitelkeit und Verführung zu Spiel und Aufwand — hauptsächlich zweier entscheidender Triebfedern bedient. Die eine ist sein Schuldenmachen bei Civitella, dessen raffinierte Einleitung wir noch vollständig kennen lernen. Zunächst wird der Prinz nicht auf die gewöhnliche Art mit ihm bekannt, sondern so, daß er das Recht hat, sich für seinen Lebensretter zu halten; das glaubt ja auch der naive Briefschreiber Baron F**, aus dessen Erzählung wir nur, weil der Mitwirkung des schurkischen Biondello Erwähnung getan wird („als Biondello die Entdeckung machte, daß er verirrt sei . . . Sie sind nur wenige Schritte gegangen, als nicht weit von ihnen in einer Gasse ein Mordgeschrei erschallte") erraten, daß es sich bei der Befreiung aus Mörderhänden um eine gestellte Theaterszene handelt. Durch das Anrecht, das er sich auf diese Weise an Civitellas Dankbarkeit erworben zu haben glaubt, wird der Prinz bewogen, ihn in sein Vertrauen aufzunehmen und schließlich, von seinem Schützling zu maßlosem Spiel verführt, sein Schuldner mit Summen zu werden, die sein Vermögen weit übersteigen. So gerät er einerseits in Konflikt mit seinem Hof, der ihn durch die schroffe Ablehnung seines Ersuchens um Vorschuß das Gefühl seiner Abhängigkeit aufs Bitterste fühlen läßt, und anderseits in die Gefahr der beschämendsten Verfolgung, sobald Civitella seine Maske ab-

wirft und von seinem vermeintlichen Wohltäter die Zahlung mit Entschiedenheit fordert. Der Umstand, daß der Prinz ihn verwundet, läßt Derartiges vermuten, mag auch diese Wunde, von der er ja auch bald wieder hergestellt wird, so wenig echt sein wie jene, die seine Verbindung mit dem Prinzen einleitete.

Weit weniger erfahren wir von dem zweiten Motiv, durch das die Verschwörer sich seines Willens bemächtigen, seiner Liebe zu der „Griechin". Sicher ist, daß sie wie Civitella ihm von den Verschworenen unter dem Anschein des Zufalls zugeführt wird. Darauf weist schon die Episode des Malers mit seinen drei Bildern hin, die wohl dazu dienen sollen, die Frauengestalt zu erforschen, die am reinsten die Liebesbedingungen des Prinzen erfüllt. („Können Sie sich die Madonna unseres Florentiners zurückrufen? — Hier war sie ganz, ganz bis auf die unregelmäßigen Eigenheiten, die ich an jenem Bilde so anziehend, so unwiderstehlich fand.") Daß seine Wahl dabei auf die Madonna, die ideale Mutter, fällt, ist eine neuerliche Bekräftigung unserer Annahme über den Zusammenhang der „Griechin" mit den verdrängten Wunschphantasien. Das Zusammentreffen wird von Civitella in unauffälliger Weise arrangiert, („Hier erinnerte sich Civitella, daß ihm eingefallen sein könnte, die anstoßende Kirche zu besuchen, auf die er ihn kurz vorher sehr aufmerksam gemacht hatte") und dabei die Assoziation, die durch die Ähnlichkeit mit dem Madonnenbild bereits hergestellt war, dem Geist des Prinzen noch tiefer eingedrückt: deshalb muß er die unbekannte Schönheit zuerst an heiliger Stätte, in Andacht versunken erblicken.

Was die Verschworenen mit der Entflammung der Leidenschaft des Prinzen bezwecken, wird zu einem Teil klar. Die „fromme Schwärmerin" soll ihn zum Abfall vom Protestantismus bestimmen. Dadurch muß zunächst die Kluft zwischen ihm und seiner Familie erweitert, dann aber der eigentliche Zweck der Intrige erreicht werden, daß ein gefügiges Werkzeug in Priesterhänden den Thron eines protestantischen Fürstenhauses besteige. Aber der Gang der Handlung, der gerade ihr den nachhaltigsten Einfluß auf den Prinzen zuteilt, weist darauf hin, daß sie auch an jener Tat, die

von Anfang bis zum Ende den Mittelpunkt des sonst nicht immer einheitlichen Gewebes bildet, auch am Fürstenmord irgendwie beteiligt ist. Von ihr muß nach dem Gesetz der Steigerung der entscheidende Anreiz ausgehen, denn dadurch, daß sie den Geliebten, den sie dem Himmel zuführen will, unwissentlich in die Fallstricke der Hölle lockt, läßt sich die höchste tragische Wirkung erzielen. Die Annahme, daß sich auch hinter ihrer idealen Erscheinung eine Heuchlerin verbergen könnte, die auch im Tode die Maske nicht fallen läßt, ist zu verwerfen. Einmal, weil dies gar zu sehr gegen Schillers Vorstellungsart verstoßen würde, dann auch, weil ihm sein Künstler-Gefühl gewiß gesagt hat, daß soviel Gemeinheit und Berechnung ein Gegengewicht von Licht und Reinheit bedürfe, damit die Komposition nicht abstoßend wirke.

Ein Brief Schillers vom 26. Jänner 1789 an die Schwestern Lengefeld scheint allerdings die Vermutung zu rechtfertigen, er habe über diesen Punkt ursprünglich anders gedacht: „Jetzt bin ich eben bei der schönen Griechin; und um mir ein Ideal zu holen, werde ich die nächste Redoute nicht versäumen. Ich möchte gern ein recht romantisches Ideal von einer liebenswürdigen Schönheit schildern, aber dies muß zugleich so beschaffen sein, daß es — eine angelernte Rolle ist, denn meine liebenswürdige Griechin ist eine abgefeimte Betrügerin. Schicken Sie mir doch in Ihren nächsten Briefen ein Porträt, wie Sie wünschen, daß sie sein soll, wie sie Ihnen recht wohl gefiele und auch Sie betrügen könnte." Der Ton des Briefes läßt aber mehr an eine leicht hingeworfene Neckerei, als an eine ernstgemeinte Mitteilung denken; die Redoutenbekanntschaft mit einer liebenswürdigen Schönheit, die sich als abgefeimte Betrügerin entpuppt, dürfte eher eine Anspielung auf Vergangenes als einen Entwurf und Plan bedeuten. Auf einer Redoute, in der Maske einer Wahrsagerin, war ihm das schöne Fräulein von Arnim begegnet, die eine Zeitlang seine volle Leidenschaft erweckte, bis der vertrauensvoll Liebende erfuhr, daß sie ihn mit zwei anderen Begünstigten hintergehe. Jedenfalls verwarf Karoline in ihrem Antwortschreiben vom 10. Februar die Vorstellung, daß sich hinter der Maske höchsten

weiblichen Reizes der Betrug verberge, mit einer Begründung, die dem Dichter kaum neu gewesen sein wird. Ja, es hat entschieden den Anschein, als ob sie Schillers eigene Denkweise, die von ihm empfangenen Erwartungen gegen ihn ins Feld führe: „Wenn die Griechin aus Liebe betrüge, und weil sie selbst betrogen worden wäre, so könnte ich mir sie liebenswürdig denken. Was sie an Klugheit verlöre, gewänne sie an Wärme und Empfindung. Im Glauben ihrer Kirche, der katholischen, erzogen, daß die ewige Seeligkeit nur ihren Glaubensverwandten zuteil werden könnte und durch den Einfluß der Menschen, die sie zu ihren Absichten brauchen, bestärkt, müßte sie alles tun, um den Prinzen, den sie heftig liebte, aus dem geglaubten Verderben zu erretten. Die Idee seines ewigen Unglücks und ihrer ewigen Trennung von ihm könnte sie wohl zu den abenteuerlichsten Mitteln bewegen, wenn sie alle Überredung vergebens angewendet hätte." Von dieser Briefstelle aus scheint jedenfalls der vergebliche Überredungsversuch mit seiner ganzen Motivierung in den Roman übergegangen zu sein. („Wie eine Heilige schied sie dahin und ihre letzte sterbende Beredsamkeit erschöpfte sich, ihren Geliebten auf den Weg zu leiten, den sie zum Himmel wandelte. Alle unsere Standhaftigkeit war erschüttert, der Prinz allein stand fest . . .") Es muß aber bemerkt werden, daß dieser Versuch auf dem Sterbebette geschieht, also keinesfalls, wie Karoline wollte, den „abenteuerlichen Mitteln" vorausgeht, sondern ihnen nachfolgt, wenn Schiller überhaupt von ihnen Gebrauch zu machen gedachte. Für unsere Untersuchung reicht es hin, festzustellen, daß von jenen Zügen, auf denen im wesentlichen die Ähnlichkeit der „Griechin" mit der Lady Milford beruht, nämlich die geheim gehaltene fürstliche Abstammung, das schließliche Mißlingen des Versuchs, sie zum Werkzeug dunkler Intrigen zu erniedrigen und die Selbstaufopferung für den Geliebten, in dem Briefe Karolinens nichts enthalten ist, so daß diese mit voller Sicherheit als Schillers eigenes Erzeugnis angesehen werden dürfen.

Soll die Schöne ohne ihr Zutun zu dem Verbrechen antreiben, so kann sie nur der Preis sein, den sich der Prinz dadurch zu

erobern hofft. Er könnte sie, die wie Goethes „Natürliche Tochter" die Frucht eines fürstlichen, wenn auch illegitimen Bundes ist, zu seiner Gemahlin erheben, sobald er gebietender Herr geworden ist, was der abhängige Prinz niemals wagen darf. Zu dieser auf uns bereits bekannten Voraussetzungen aufgebauten Hoffnung muß aber noch ein neues anfeuerndes Moment hinzutreten, das in geheimen und überraschenden Beziehungen liegt und die Fortdauer des von der Geliebten ausgehenden Impulses über ihren Tod hinaus erklärt. Hindeutungen auf etwas Derartiges liegen in der noch immer im Rätselhaften gelassenen Herkunft der Griechin, noch mehr aber in den vielsagenden Worten des Barons von F**: „Über die Familienverhältnisse am *** Hofe sind wir bisher in einem großen Irrtum gewesen." Die Fortsetzung sollte uns, so scheint es, auf einen Umstand führen, der das Erbrecht des Prinzen entweder in Frage stellte oder wenigstens in seinen Augen weit über das ihm offiziell Zugestandene emportrug. Dazu mußten wir in die „Familienverhältnisse" am Hofe eingeweiht werden, d. h. die Abenteuer und Liebesbündnisse der älteren Generation sollten rückblickend, wohl durch eine mit der Handlung Schritt haltende analytische Technik aufgerollt und in die Verwicklungen der Gegenwart ursächlich verwoben werden. Bei einem Fürstenhaus kann es sich nur um Dinge handeln, die sich tief verhüllt im Schoße der Familie zugetragen haben, weil sie sonst allgemein bekannt geworden wären. Es hätte sich also voraussichtlich die Notwendigkeit ergeben, Vater und Mutter des Prinzen, von denen bisher nicht mit einem Worte die Rede war — sie hatten ja, wie wir gesehen haben, vollwertige Ersatzpersonen gefunden — nun doch wieder aufleben zu lassen und ihre Leidenschaften und Erlebnisse zu schildern. Auch mit der Person jenes Verwandten, der ein Opfer des Mordanschlages werden sollte, hätte sich die Erzählung näher befassen müssen. Kurzum, es scheint dem Roman bestimmt gewesen zu sein, den entgegengesetzten Weg zu gehen, wie der ihm eng verbundene „Don Carlos." Während dieser, der nach Schillers eigenen Worten ursprünglich als ein „Familiengemälde an einem fürstlichen Hofe" geplant war, sich zur Tragödie der Fürstengewalt

auswuchs, war das auf einem politischen Hintergrund aufgetragene Intrigenspiel des „Geisterseher" im Begriff, in eine Familiengeschichte umzuschlagen. Dieser Gegensatz macht es verständlich, wieso das anfänglich auch nur als Fragment veröffentlichte Drama vollendet werden konnte, wenn auch in einem ganz anderen Sinne wie der, in dem es begonnen war, während der „Geisterseher" endgültig ein Torso bleiben mußte.

Noch eine Möglichkeit wäre zu bedenken, die allerdings so blaß ist, daß es gewagt wäre, sich ihr anzuvertrauen. Wenn die Abstammung des Prinzen nicht die allgemein vorausgesetzte legitime sein sollte, so liegt eine Verwandtschaft zwischen ihm und der ebenfalls aus deutschem Fürstenblut entsprossenen Geliebten im Bereiche der Möglichkeit. Damit würde sie, mag der Verwandtschaftsgrad in dem bewußt dem Dichter vorschwebenden Plane auch nur als entfernt und völlig unschuldig gedacht gewesen sein, dem Prinzen als Schwester zur Seite treten. Ein Zug der Erzählung ist geeignet, den psychoanalytisch voreingenommenen Leser auf eine derartige Entwicklung vorzubereiten. Die wirkliche Schwester des Prinzen, die ihn bisher zärtlich geliebt und den anderen Brüdern vorgezogen, ja sogar heimlich unterstützt hat, wendet sich mit Entrüstung von ihm ab. Die Ursache dieser plötzlichen Feindseligkeit ist, wie so oft bei inniger Geschwisterfreundschaft, daß der eine Teil sich von einer familienfremden Person fesseln läßt. Die Tatsache selbst muß die Fürstin Henriette nicht erfahren haben, sie kann sie aus der veränderten Denk- und Handlungsweise des Bruders ahnungsvoll erraten. Die Geliebte tritt als Empfängerin der Zärtlichkeit des bis dahin weiberfeindlich gesinnten Prinzen an die Stelle der Schwester. Rank hat in seinem großen Werk über das Inzestmotiv ausführlich dargelegt, wie tief die Neigung Schillers zu seiner älteren Schwester Christophine wurzelte und wie stark sie auf die Motivwahl seiner dichterischen Produktion Einfluß nahm.[1] Als er den „Geisterseher" schrieb, war es ihm gewiß noch lebhaft in Erinnerung, wie sehr

[1] Die Ausführungen dieser Untersuchung berühren sich aufs engste mit dem, was Ranks Werk über Schiller enthält.

die eigene Schwester gewünscht hatte, für den fern von der Heimat weilenden Bruder das tun zu können, was die Schwester des Romans vollbringt, nämlich den Helden durch Geldunterstützungen, die das karge Vaterhaus nicht gewährt, frei und unabhängig zu machen („daß ihm von seiner Schwester . . . ausschließend vor seinen übrigen Brüdern und heimlich, ansehnliche Zuschüsse bezahlt werden, die sie gern bereit sei zu verdoppeln, wenn sein Hof ihn im Stiche ließe“).

Bei einer weiteren Fortsetzung wäre der Dichter, wie wir sehen, zur schärferen Ausprägung von Motiven und Situationen gezwungen gewesen, die bisher nur in Verhüllung oder durch leichte Andeutungen vertreten waren: Der Mordplan mußte ausgesprochen und durchgeführt, die ungewöhnlichen Liebesbeziehungen in den Familien des Prinzen und der Griechin ausführlich dargelegt werden. Infolge dieser Aufdeckungen drohte zu dem Motiv des Bruderhasses (in der Rahmen-Novelle) noch jenes der sündigen Liebe zur Schwester zu treten, das auch in der „Braut von Messina“ daneben steht und ebenfalls die erste Abschwächung eines Urmotives bedeutet. Eine Arbeit aber war vor allem unausweichlich: Es mußte gezeigt werden, wie der Prinz die Geliebte, die er aus den Händen des Armeniers empfängt, mehr und mehr zu sich herüberzieht, bis sie den Opfertod für ihn stirbt. Dann, wie er dem Armenier ganz verfällt, am Schlusse aber, wo seine ursprünglich edle Natur zweifellos wieder zum Durchbruch gelangen sollte, ihn in seinen Untergang mitreißt. Also nicht nur der im Fürstenmord nur dünn verschleierte Todeswunsch gegen den Vater war zu schildern, sondern auch die Rivalität mit ihm und noch dazu in der recht verräterischen Entwicklung, daß der jüngere Nebenbuhler die Geliebte dem älteren, mächtigeren wegnimmt, der sie ihm anfänglich selbst zugeführt hat. Dazu tritt durch die Madonnenähnlichkeit ein Zug von Mütterlichkeit bei der Geliebten, der auch noch in der Gartenszene festgehalten wird, wo sie mit einem kleinen Knaben auftritt, den ihre Begleiterin an der Hand führt.

Hier, wo die Handlung die gefährlichen Motive am nächsten berührt, fehlen auch die Andeutungen für die Fortsetzung fast gänzlich.

Civitellas Erzählung, in der, wie in der anderen in den Rahmen des Romans eingefügten des Sizilianers, Wahrheit und Erfindung auf ununterscheidbare Art durcheinander gemischt sein mögen, bereitet bloß den Prinzen — und gleichzeitig den Leser — auf den Wiedereintritt des Armeniers vor und zeigt ihn in Verbindung mit einer Schönheit, die keine andere als die langgesuchte Griechin sein kann und die ihm gegenüber gleichzeitig Ehrfurcht, Liebe und ein Gefühl der Abhängigkeit zu empfinden scheint. Hier beginnt die Erfindungskraft des Dichters sich bereits von seinen Gestalten abzuwenden; auf die erste Gartenszene, die mit allem Zauber einer geheimnisvollen Morgenstimmung und der gespenstischen Begegnung stummer Gestalten durchtränkt ist, folgt als Abschluß der zweiten ein ziemlich abgebrauchter Behelf des Intrigenromans: Der von einem Mönch überbrachte Chiffernbrief. Diesem danken wir allerdings noch einen überraschenden Zug. Er ist in englischer Sprache abgefaßt und seine Empfängerin, die übrigens auch schon ihr Gondoliere für eine Engländerin gehalten hat, wird durch den Anschein dieser nationalen Zugehörigkeit der Lady Milford neuerlich angenähert.

Die erste Gartenszene bringt zugleich mit der Gestalt des Armeniers auch das ihm anhaftende Element des Unheimlichen wieder in die Erzählung, das seit dem Einsetzen der Liebesgeschichte in den Hintergrund getreten war. Das Merkwürdige dieser unheimlichen Stimmung ist, daß sie offenbar nicht durch besonders aufregende oder fürchterliche Ereignisse hervorgerufen wird. Auch solche sind in dem Roman vertreten durch die Hinrichtung des venetianischen Spielers und die fürchterliche Aufdeckung des Brudermordes in der Erzählung des Sizilianers. Das „Unheimliche"[1] ist aber schon längst vor diesen Episoden in den Roman gekommen und es dauert auch noch an, nachdem sie längst abgetan sind. Überhaupt haben diese grellen Geschehnisse eine ganz andere Affektwirkung auf den Leser: sie fassen ihn plötzlich und gewaltsam an und bringen ihn unter

1) Seither hat Freud das Unheimliche zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht. (Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre, 5. Folge, S. 229 ff.)

die Herrschaft einer starken Erregung, die am nächsten der eines Angstanfalles verwandt ist, um ihn dann ebenso plötzlich loszulassen. Das Unheimliche aber ist eine dauernde Spannung, über deren Ursache der Leser sich nicht klar wird, die ihn langsam, Schritt für Schritt beschleicht und die, einmal eingenistet, nicht so schnell verschwindet. Wir haben also zwei verschiedene Phänomene vor uns, das eigentliche Unheimliche und das Grauenhafte, die wir auseinanderhalten müssen, wenn sie sich auch zur Erhöhung der Wirkung oft verschwistern. So hat die als Beispiel des Grauenhaften genannte Schilderung der Erscheinung des gemordeten Lorenzo entschieden auch viel Unheimliches an sich, während die durch den ganzen Roman ausgesponnene Verschwörung neben den unheimlichen auch einige grauenhafte Züge trägt. Im ganzen läßt sich aber die Einteilung, die wir gemacht haben, recht gut aufrecht erhalten, das beweist ein Blick auf jene Autoren, deren besonderes Kunstgebiet das Beklemmende, Düster-Aufregende ist. E. T. A. Hofmann und der in seinen Fußstapfen zu wandeln sich bemühende Hanns Heinz Ewers bevorzugen das Grauenhafte, wie schon die Anzahl der Blut- und Missetaten in ihren Werken bezeugt. Villiers d'Isle-Adam hingegen und noch mehr Edgar Allan Poe sind in hohem Grade in die Geheimnisse des Unheimlichen eingeweiht und wissen es in ihren besten Werken ohne Beihilfe einer krassen Handlung hervorzurufen. Ein Musterbeispiel ist „The House of Usher" von Poe, in dem von Anfang an die unheimlichste Stimmung waltet, der erst ganz am Schluß die unerwartete Lösung das Grauen hinzufügt. Auch die literarische Verwendung des Grauenhaften ist nicht ausschließlich auf das Stoffliche gestellt, wie zahlreiche Werke beweisen, in denen die Häufung der Greuel keine dem Grauen verwandte oder sogar die entgegengesetzte komische Stimmung hervorruft. Die Illusionswirkung des Wachsfigurenkabinetts, deren Erfolg auf einer augenblicklichen Verwechslung mit der Wirklichkeit beruht, bleibt stets im Abstand von der künstlerischen Leistung. Immerhin sind die Elemente, an die sich beim Grauenhaften die Wirkung knüpft, leicht kenntlich, die ästhetische Technik ist gleichsam oberirdisch und demgemäß hat auch das psychologische Problem

weder die Schwierigkeit noch das Interesse wie beim Unheimlichen, dessen Quellen erst unter der Oberfläche aufgespürt werden müssen. Schon die Verwandtschaft mit dem Angstaffekt gibt uns das Verständnis der Möglichkeit der ästhetischen, also zur Erzielung von Lust dienenden Verwendung des Grauenhaften in die Hand, denn die Angst ist nach Freud nichts anderes als „konvertierte Libido“, das heißt, durch die Verdrängung ihres positiven Vorzeichens beraubte Lust.

Im „Geisterseher“ ist — wie bei Edgar Allan Poe, in dessen Nähe wir das Werk schon bei der Einordnung unter die „Detektivgeschichten“ gestellt haben — das Unheimliche viel stärker verwendet als das Grauenhafte; an mehreren Stellen tritt es ganz rein, ohne Zusatz auf. Ehe wir nicht die Frage, wie diese unheimliche Stimmung zustande kommt, beantwortet haben, dürfen wir nicht hoffen, die psychischen Vorgänge zu übersehen, die das Werk hervorriefen, noch auch jene, die sein plötzliches Fallenlassen verschuldeten.

Das Eintreffen der Prophezeiung des Armeniers wirkt entschieden unheimlich. Nun wissen wir bereits, daß durch seine Worte die verdrängten Wünsche des Prinzen, die auf den Tod seines Vetters gerichtet waren, erhöhte Aktivität erhielten. Wir wissen aber auch, was die gewöhnliche Reaktion eines Menschen ist, dem der Zufall einen derartigen Wunsch erfüllt: er wird — je nach dem Grad, in welchem er zur Neurose neigt, stärker oder schwächer — von Schuldgefühl befallen, das heißt also, er stellt sich so zu dem Ereignis, als hätten seine Wünsche genügt, um es herbeizuführen. Das Schuldgefühl, das in der Brust des Prinzen und durch die Identifizierung mit ihm, die zu den Voraussetzungen des Eindruckes eines Kunstwerkes gehört, auch beim Leser wachgerufen wird, ist an die Annahme einer „automatischen Wunscherfüllung“ gebunden und von dieser scheint die unheimliche Wirkung auszugehen. Nach jener grauenhaften Episode, die ihn von der Mordabsicht des venetianischen Spielers befreit, findet der Prinz, daß eine Botschaft des Armeniers seinen Wünschen zuvorgekommen ist, indem sie seiner Suite die Unruhe und Nachsuche nach ihm, die vielleicht

unangenehmes Aufsehen hervorgerufen hätte, erspart. Es handelt sich diesesmal um einen unschuldigen und auch nicht sehr wichtigen Wunsch, aber der Anschein, als hätte das Wünschen, ja das bloße Denken des Prinzen die Macht, die Außenwelt nach seinem Gefallen in Bewegung zu setzen, ist noch handgreiflicher und ebenso der unheimliche Eindruck. Von jetzt an häufen sich für den Prinzen die Anzeichen, als ob seine Gedanken und Wünsche allein stark genug wären, die Welt zu verändern. Er verliert einen Schlüssel, den er nur ungern vermißt, und findet ihn in einer in der Lotterie gewonnenen Tabatière. Er denkt an den Armenier und erblickt sogleich seine Gestalt in einem vorgehaltenen Spiegel. Alle diese Veranstaltungen, die den Prinzen zur Bitte um die Geisterbeschwörung veranlassen und seine Stimmung vorbereiten sollen, haben also nicht bloß den Zweck, das Gefühl in ihm zu erwecken, das er mit den Worten ausspricht: „Eine höhere Gewalt verfolgt mich. Allwissenheit schwebt um mich", sondern viel mehr noch den, den Prinzen zu überzeugen, daß diese höhere Gewalt in seinen Diensten stehe, diese Allwissenheit seine eigene sei. Das wird denn auch von dem Sizilianer in dem Gespräch, in dem er sich um die Vornahme der Beschwörung bitten läßt, ausdrücklich hervorgehoben. Dadurch, daß er nicht wie ein gemeiner Charlatan, der er im Grunde ist, seine eigenen geheimen Kräfte anpreist, sondern sie dem Prinzen zuteilt, beweist er eine Feinheit der Psychologie, die nicht ihm, sondern nur seinen Auftraggebern angehören kann. Er sagt im entscheidenden Moment: „Ich schätze Sie über alles, gnädigster Prinz. Eine geheime Gewalt in Ihrem Angesicht, die Sie selbst noch nicht kennen, hat mich beim ersten Anblick unwiderstehlich an Sie gebunden. S i e sind mächtiger als Sie selbst wissen. Sie haben unumschränkt über meine ganze Gewalt zu gebieten."

Wir begegnen hier, im Zusammenhang des Unheimlichen, jener Allmacht wiederum, mit der wir uns schon einmal beschäftigt haben. Aber während wir sie damals als ein typisches Vater-Attribut erkannten, sehen wir jetzt, wie sie dem Prinzen, der gewiß keine Vatergestalt ist, zugeteilt, ja gewaltsam aufgedrängt wird. Es handelt

sich dabei allerdings um eine bloß vermeintliche Allmacht, die wirkliche Macht bleibt in den Händen des Armeniers und seiner Genossen; auch hat diese neue, subjektive, einen charakteristisch übertriebenen Zug. Sie besteht nicht bloß in der Fähigkeit, das Wunschziel mit unfehlbaren und den gemeinen Sterblichen unzugänglichen Mitteln durchzusetzen, sondern sie geht noch viel weiter: Das bloße Wünschen oder Denken genügt jetzt schon, damit sich die Dinge nach seinen Vorschriften bewegen und verwandeln, ohne daß es der Besitzer dieser Allmacht notwendig hätte, dem Wunsche irgend eine Tat folgen zu lassen. Jeder Umweg entfällt, der Zusammenhang zwischen dem innern Vorgang und der Veränderung der Außenwelt ist ganz unmittelbar. Es ist die Allmacht der Wünsche und Gedanken, der wir immer dort begegnen, wo den Leser die unheimliche Stimmung befällt.[1]

Diese Reaktion mit einem peinlichen Affekt darauf, daß uns das Schicksal die Möglichkeit in die Hand spielt, einen Augenblick lang an die Allmacht unserer Gedanken zu glauben, ist im höchsten Grade überraschend. Gewöhnlich begrüßt der Mensch mit Freuden jede Gelegenheit, die ihn wirklich oder scheinbar in dem Glauben an die Größe seiner Macht bestärken kann. Wenn hier das Gegenteil zutrifft, so muß dies wohl damit zusammenhängen, daß die Macht über jedes menschenmögliche Maß hinaus gesteigert erscheint; das Zepter ist gewissermaßen so schwer, daß es den Arm, der es nicht zu schwingen vermag, zu Boden zieht. Es gibt also irgendwo eine Grenze, wo die dem Menschen zugefallene Macht seinen Seelenkräften unangemessen wird und die von jeder Machterhöhung verursachte Lustempfindung in ihr Gegenteil umschlägt; das Gefühl des

1) Daß die unerwartet schnelle Erfüllung eines Wunsches oder die sofortige Umsetzung eines Gedankens in Wirklichkeit nicht nur im „Geisterseher“ unheimlichen Eindruck macht, dafür liefern Leben und Kunst zahllose Belege. Nur ein einziger soll angeführt werden, weil er die Übereinstimmung in einem ganz anderen Milieu zeigt. In Fontanes „Unwiederbringlich“ heißt es (Kap. VII, Schluß): „. . . und dann Mittags die zwölf Schläge . . . Und in diesem Augenblick schlug die Mittagsglocke, von der Elisabeth eben gesprochen hatte. Beide Mädchen fuhren zusammen.“

Unheimlichen ist der Ausdruck dafür, daß dem Menschen „vor seiner Gottähnlichkeit bange“ geworden ist.

Die Beobachtung, die wir aus dem „Geisterseher“ gezogen haben, ist von Freud schon als allgemeiner Befund aufgestellt worden. Er sagt:[1] „Es scheint, daß wir den Charakter des „Unheimlichen“ solchen Eindrücken verleihen, welche die Allmacht der Gedanken und die animistische Denkweise überhaupt bestätigen wollen, während wir uns bereits im Urteil von ihr abgewendet haben.“ Von seinem Gedankenkreis aus scheint ein Verständnis erreichbar zu sein; wir müssen uns entschließen, in diesen Kreis einzutreten.

Die wichtigste Aufgabe des Menschen ist die Beherrschung der Außenwelt, die Unterwerfung des Widerstandes, den sie seiner Erhaltung, der Befriedigung seiner Wünsche und Bedürfnisse entgegensetzt. Die Art, wie sich der Mensch die Lösung dieser Aufgabe theoretisch zurechtgelegt hat, bildet die Grundlage seiner Weltanschauung. Drei große Stufen der Entwicklung können wir unterscheiden, die sich eine über der anderen aufbauen. Jede von ihnen bedeutet die Erreichung eines neuen kulturellen Niveaus, ohne daß aber die niedrigere Stufe dort, wo sie von der höheren abgelöst wird, einfach aus der Welt verschwindet. Die Kindheits-Einstellung der Menschheit ist ebenso unzerstörbar wie die des Einzelnen und kann wie diese durch die Gunst der Umstände für kurze oder lange Frist regressiv belebt werden. Der Kulturmensch hat nicht etwa alle jene sonderbaren Sitten und Gebräuche des „Wilden“ heute noch in irgend einem Winkel seines Gedächtnisses versteckt aufbewahrt, sondern er hält das Seelenleben und die Affektkonstellationen seines Vorfahren im Unbewußten fest, um aus diesem heraus gelegentlich etwas jenem verschollenen Rituale Ähnliches selbsttätig hervorzubringen. Die Ähnlichkeit der Verbote der Zwangsneurotiker mit den Tabu's der Primitiven ist dafür das beste Beispiel.

Die beiden höheren Stufen, die wissenschaftliche und religiöse Weltanschauung, bedienen sich zur Bezwingung der Außenwelt im

1) Totem und Tabu, pag. 79. Anm. 3.

Sinne ihrer Voraussetzungen, die eine der Erforschung der unpersönlichen, durch Ursache und Folge geschmiedeten Zusammenhänge, die andere der Gewinnung des guten Willens der Götter, von deren Macht sie sich die Naturereignisse abhängig denkt, durch Opfer, Gebet und gottgefälligen Wandel. Die älteste Entwicklungsstufe, die uns, weil sie von unserem Kulturbewußtsein bereits völlig überwunden ist, nicht mehr wie die beiden ersten, zwischen denen wir in der Mitte stehen, unmittelbar verständlich werden kann, ist jene des Animismus. Dem in dieser Anschauung Lebenden scheint jedes einzelne Stück der Außenwelt belebt und beseelt, wie er selber; die Natur zeigt ihm, wohin er sich wenden mag, die Widerspiegelung seines eigenen Ich. Die Veränderung der Außenwelt muß nach dieser Theorie außerordentlich leicht fallen, denn die Veränderung des eigenen Ich, das Denken oder, da von abstraktem Denken hier nicht wohl die Rede sein kann, das Vorstellen des gewünschten Vorganges muß mit dem Vollzug dieses Vorganges zusammenfallen. So weit ist allerdings der Primitive in der Praxis nicht gegangen, wie sich ja auch der Mensch des religiösen Zeitalters nicht mit der Gunst der Götter begnügt, wo er eigene Werke hinzufügen kann. Aber aus der ältesten Methode der versuchten Wirkung über die nächsten Grenzen der eigenen Körperkraft hinaus läßt sich die ihr zugrunde liegende animistische Weltanschauung noch unschwer herauslesen. Diese Methode ist die Magie, die von den Ethnologen die Technik oder Strategie des Animismus genannt worden ist. Um einen bestimmten Vorgang herbeizuführen, begnügt sie sich zwar nicht damit, ihn zu denken, aber sie glaubt das Nötige getan zu haben, wenn sie ihn spielend nachahmt oder an einem Ding vollzieht, das mit dem eigentlichen Objekt nur in den eigenen Gedanken in assoziativem Zusammenhange steht. So leeren die Ainos ein paar Töpfe aus, um Regen zu machen, oder — ein auf der ganzen Erde verbreiteter Brauch — man tötet einen Menschen, indem man sein Bild oder etwas, das mit seinem Körper enge verbunden gewesen war, seien es nun Speiseabfälle, Haare, Fingernägel oder Kleider, mißhandelt. Menschenhaare sind deshalb ein ständiges Requisit der Magie ge-

worden; auch der Sizilianer trägt bei seiner Beschwörung „eine Kette von Menschenhaaren“ um den Hals. Schon der bloße Name einer Sache kann an ihre Stelle treten und deshalb gibt die Kenntnis des Namens einer Person eine gewisse Macht über sie. Dieses Stück aus dem Glaubenskodex des Animismus ist als Märchenmotiv wohlbekannt,[1] doch scheint es auch noch darüber hinaus lebendig geblieben zu sein. Im „Geisterseher“ bleibt der Name des Armeniers, des Fadenziehers aller Geschicke, unbekannt und er läßt sich nach dem Bericht des Sizilianers, statt auch nur einen falschen preiszugeben, „Der Unergründliche“ nennen. Allen diesen Fällen, die wir aufgezählt haben, liegt die Verwechslung des gedachten Zusammenhanges mit der Wirklichkeit zugrunde, eine Überschätzung des Denkens, die auf den ursprünglichen Glauben an die Allmacht der Gedanken zurückgeht. Über die psychologischen Voraussetzungen dieses Allmachtsglaubens erhalten wir von Freud die Auskunft, daß sie auf einer der ältesten Formen der Fixierung der Libido beruhe, dem Narzißmus, das ist dem Festhalten des libidinösen Interesses am eigenen Ich. Langsam und nie restlos strömt dieses Interesse in die Außenwelt ab, die daher zuerst ganz übersehen und dann mit lauter Abbildern des eigenen Ich bevölkert wird; so läßt sich ein, natürlich nur theoretisches Stadium der uneingeschränkten Allmacht der Gedanken vorstellen. Ein intensiver Rückfall auf die narzißtische Stufe der Libidofixierung und die Auflehnung dagegen ergeben beim Kulturmenschen als gemeinsames Resultat eine Geisteskrankheit, in deren Wahnbildung die „Allmacht der Gedanken“ mächtig hervortritt. Die Phantasie des Paranoikers von der Verschwörung, der er soviel Allmacht einräumt, daß er sie imstande glaubt, ihm Gedanken wegzunehmen und unterzuschieben, ist mit den Allmachtsideen des „Geisterseher“ noch anders und tiefer verknüpft, als wir anfänglich angenommen haben. Wir können hinzufügen: Der übergroße Scharfsinn, der sich im paranoischen System ebenso äußert, wie in der damit verwandten Detektivliteratur, in unserem Falle in der Analyse des Geisterbe-

1) Z. B. im Märchen von Rumpelstilzchen in der Grimm'schen Sammlung.

truges durch den Prinzen, und uns den Beweis liefern will, was mit der bloßen Waffe des Gedankens ohne andere Hilfsmittel ausgerichtet werden kann, ist ein letzter Abglanz des von unserem Horizont verschwindenden Glaubens an die Allmacht der Gedanken. In dieser abgeschwächten und rationalisierten Form steht seine Befriedigung nicht mehr im Widerspruch mit unserem Bewußtsein und erweckt jenes ästhetische Behagen, das wir bei einer exakt und erfolgreich durchgeführten Gedankenarbeit empfinden.

Nach diesen Auseinandersetzungen wird es verständlich, daß wir die sich bietende Gelegenheit, den Allmachtsglauben wieder zu beleben, nicht leicht vorübergehen lassen, daß wir ihn aber im nächsten Augenblick wieder von uns stoßen und ein peinliches Gefühl empfinden, weil wir tief unter jene Höhe, deren Erreichung und Behauptung der Menschheit soviel Kampf und Anstrengung kostet, leichtsinnig hinabgesunken und der in uns lauernden Gefahr nicht rechtzeitig ausgewichen sind. Das Wort „unheimlich" malt das Gefühl außerordentlich deutlich, mit dem die Seele ihre längst verlassene Heimstätte wieder betritt und mit einem leichten Schauder den Fuß gleich von der Schwelle zurückzieht. Bei der literarischen Verwertung des Unheimlichen dauert der Kampf gegen den Anreiz zum Rückfall in den Animismus solange, bis die Allmacht auf natürlichem, d. h. der wissenschaftlichen Stufe entsprechendem Wege aufgeklärt oder beseitigt wurde; daher kommt es, daß das Gefühl des Unheimlichen beim Lesen die Form der peinlichen Spannung annimmt. Im Leben gelten alle diejenigen Dinge vorzugsweise als „unheimlich", welche dem Menschen die Fähigkeit zu geben scheinen, unmittelbar durch seine Gedanken, ohne Einschaltung von Zwischenursachen zu wirken, wie die Suggestion, die Hypnose und die Telepathie; sogar auf den Taschenspieler geht ein wenig davon über. Als das Unheimliche im eigentlichen Sinne gilt die Magie und Zauberei, die auch in unseren Tagen noch keineswegs ausgestorben ist, sondern als das letzte völlig unentstellt gebliebene Überbleibsel der animistischen Epoche trotz der allgemeinen Mißachtung noch unter allen möglichen Formen und Namen fortexistiert.

Das Unheimliche kann sich, wie wir gesehen haben, mit anderen Wirkungen verschwistern; das geschieht dann, wenn die plötzlich realisierten Wünsche und Gedanken nicht banaler, gleichgültiger Natur waren. Handelt es sich um verdrängte, von der sittlichen Persönlichkeit verworfene Todeswünsche, wie bei jenem gegen den Vetter gerichteten Wunsch des Prinzen im „Geisterseher", so zieht der Allmachtsglaube ein Schuldgefühl nach sich; das Vorbild dieses Schuldgefühles finden wir in dem Sühn- und Abwehrzeremoniell, mit dem sich die in der Welt des Animismus lebenden Naturvölker nach dem Tode teurer Verwandten zu umgeben für notwendig halten.

Durch die Phantasiebefriedigung verdrängter sadistisch-erotischer Triebregungen entsteht das Gefühl des Grauens, das mit den Voraussetzungen des Unheimlichen leicht genug zusammentreffen kann, besonders wenn es sich um Todeswünsche, sei es gegen nahestehende und geliebte oder gegen fremde und ausschließlich gehaßte Personen, handelt. Danach läßt sich leicht der Fall konstruieren, in welchem Unheimliches und Grauenhaftes gleichzeitig im höchsten Maße vertreten sind, nämlich die Geisterbeschwörung. Die Allmacht der Gedanken legt mit ihr die stärkste Probe ab, da sie den unerbittlichsten und schlimmsten Feind menschlicher Wünsche, den Tod, besiegt. Nichts trifft tiefer und ist schwerer aufzufassen als die Unwiderruflichkeit des Sterbens, ja letzten Grundes bleibt sie ewig undenkbar; darüber zu triumphieren, ist der höchste und ersehnteste Machtbeweis. Das Grauen wird durch die verdrängte und in Angst verwandelte Wunschphantasie geweckt, für die Tod und Töten zusammenfällt, um so mehr als es sich bei Geistererscheinungen fast stets um auf gewaltsame Weise vom Leben Geschiedene handelt. Das Schwelgen in Grausamkeit wird erhöht, wenn die Geister, wie der ermordete Jeronimo, noch die Spuren ihres schrecklichen Endes, Blut und Wunden an sich tragen. Auch der dunkle Hintergrund des Schuldgefühles fehlt selten, da die Geister meist solchen erscheinen, die ihnen im Leben innig, aber nicht ohne Zwiespältigkeit des Empfindens verbunden waren. Von jenen Geistern der verstorbenen Verwandten, vor denen sich die „Wilden" fürchten, bis zu dem Geist

von Hamlets Vater reicht eine ununterbrochene Reihe: nicht ihr vergebliches Suchen nach der Ruhe im Grabe, sondern die gestörte Seelenruhe jener, deren von Liebe überlagerter unbewußter Haß ihnen den Tod gewünscht hat, zwingt sie zu erscheinen.

Schillers Romanfragment führt mit vollem Rechte seinen Namen von den Geistererscheinungen. Unsere Analyse zeigt, wie in ihnen fast alle Affektströmungen des Werkes zusammenfließen. Das Unheimliche und der Allmachtsglaube, von dem es gespeist wird, werden zur höchsten Potenz gesteigert; durch die Lust am Grausamen, an die sich das Grauen knüpft, wird die auf dem sadistischen Triebanteil aufgebaute Sexualtheorie der Kindheit wieder lebendig, samt allen Erinnerungen und Eindrücken, die für die Verschwörerphantasie formgebend waren; das Brudermordmotiv kommt in der Geistererscheinung der Rahmennovelle zu Wort; die Macht des Vaters wird bewiesen und gefeiert, da er in beiden Fällen den Betrug entlarvt und den wahren Geist zitiert — doch äußert sich auch die Ablehnung gegen ihn, und alle seine Künste dienen schließlich dazu, um den Triumph des Sohnes zu vergrößern, dessen Scharfsinn ihn trotz alledem als den Spießgesellen gemeiner Schwindler erkennt.

Die Szene der Geisterbeschwörung, an welcher der Prinz teilnimmt, ist der zweiten, von dem Sizilianer berichteten, außerordentlich ähnlich. Hier wie dort wird die Fälschung dadurch aufgedeckt und bestraft, daß der zum Schein beschworene Geist in fürchterlicher Wirklichkeit auftritt. Das erstemal geschieht dies in einer einzigen Szene, das zweitemal zweizeitig, in aufeinanderfolgenden Ereignissen. Die Urheber der betrügerischen und der echten Erscheinung sind in beiden Fällen dieselben. Die Geschichte des Sizilianers ist eigentlich nichts anderes, als eine Wiederholung des eben Erlebten, die allerdings nach dem Gesetze der Steigerung umgearbeitet wurde. Denn während der Marquis von Lanoy den Zeugen der Beschwörung und dem Leser gleichgültig ist und nur durch die Freundschaft des Prinzen und das Rätsel seiner letzten Worte ein gewisses Interesse gewinnt, löst das im Kreise der Seinigen in schicksals-

voller Stunde auftauchende Gespenst des Jeronimo eine durch die Mittel unübertrefflicher Erzählungskunst aufs äußerste gesteigerte Spannung und gibt das längst geahnte Geheimnis des Brudermordes auf die entsetzlichste Weise mit einem plötzlichen Schlage preis. Auch ist der Geist des Marquis eigentlich nur ein Fortsetzer des Gaukelspiels, der nichts anderes zu sagen weiß, wie sein Vorgänger; Jeronimos Gespenst aber erscheint, um seinem Mörder den Preis der Bluttat noch im letzten Augenblicke zu entreißen. Wir haben hier wieder den Fall, daß dieselbe Szene zweimal hintereinander, das zweitemal in ausgearbeiteter und gesteigerter Form uns vorgeführt wird, ganz so wie bei dem Verhalten des Prinzen nach dem Abberufungsbrief seines Hofes und seiner Antwort darauf. So ist auch die Behörde in Venedig, die den Mordanschlag des venetianischen Spielers strafen kann, ehe er recht ausgedacht ist, und an geheimnisvoller Stätte, der man nur mit verbundenen Augen nahen darf, ihre Sitzungen hält, eine Doublette der allmächtigen Verschwörung; der Armenier, der gelegentlich auch als Offizier der Staatsinquisition auftritt, stellt die Verbindung zwischen beiden her. Am stärksten tritt diese Verdoppelung und Wiederholung in der gegen den Prinzen unternommenen Täuschung durch den Geisterspuk hervor. Es ist das Merkwürdigste und Originellste der ganzen Beschwörungsgeschichte, daß dem Betruge des Armeniers ein anderer, niedrigerer als Folie untergelegt ist, der mit ihm parallel laufend von derselben Hand gelenkt wird.[1] Diese immer wiederkehrende Zweiheit, die wir von Anfang an, bei der Untersuchung der Quellen bis zum Höhepunkt des ersten Teiles gefunden haben, kann nicht durch Zufall in eben jenes Werk gekommen sein, in dem sich die Tatsache, daß Schiller zwei strenge und gefürchtete Väter hatte, mit einzigartiger Deutlichkeit widerspiegelt. Den zwei Vätern, dem wirklichen und dem Landesherrn, entspricht nicht nur das Nebeneinander zweier Repräsentanten der väterlichen Gewalt, des Armeniers und des fürstlichen Oheims,

1) Ähnlich liegt hinter der Verschwörung Wallensteins die geheimnisvollere Octavios, hinter der des Gianettino Doria die Fiescos versteckt, beide allerdings mit entgegengesetztem Ziel.

diese Verdopplung durchzieht auch sonst das ganze Werk und hat sich in der Erfindung sowohl wie in der Technik der Erzählung mit Entschiedenheit durchgesetzt. Der Fall, daß ein Gedankeninhalt auch die Form der Ausdrucksmittel beeinflußt, ist als Mechanismus der Traumarbeit von Freud nachgewiesen worden, z. B. bei der Darstellung der Kritik: „Das ist ein Unsinn" oder des „Nein" im Traume. Wir finden hier wieder einmal bei der Entstehung eines Kunstwerkes dieselbe Arbeitsweise am Werke, durch die der Traum zustande kommt.

Wir sind, indem wir die Tatsache der doppelten Vaterschaft nicht nur für den Inhalt, auch für den Aufbau des Werkes bestimmend fanden, zu dem psychologischen Grundmoment zurückgekehrt, von dem wir bei Beginn unserer Untersuchungen ausgegangen waren. Bei unserem Rundgange haben wir Gelegenheit gehabt, das Werk von allen Seiten zu betrachten und dürfen nun hoffen, nach Zusammenfassung alles Gewonnenen das Kräftespiel bei der Entstehung und dem plötzlichen Abbruch des Werkes zu durchschauen.

Außer dem, was uns das Werk selbst erschlossen hat, können wir noch zwei wichtige Quellen benützen: Den Vergleich mit dem „Don Carlos", der, offenbar aus denselben Affekten heraus entstanden, während des Beginnes der Arbeit am „Geisterseher" der Vollendung zugeführt werden konnte, und Schillers äußeres Erleben. Wir haben bisher von seinem realen Liebesleben noch kaum gesprochen, denn gerade dieser Punkt wird in unserem Kulturmilieu so undurchsichtig, daß selbst mit dem indiskretesten Stöbern nicht viel zu gewinnen wäre. Eine Tatsache aber, die deutlich sichtbar an der Oberfläche liegt, verdient hervorgehoben zu werden, daß nämlich nicht nur jenes von uns angenommene erotische Interesse Schillers an Franziska von Hohenheim, sondern auch Schillers erste „wirkliche" Liebe auf den Muttertypus eingestellt war. Der Gegenstand dieser Liebe, die Laura, an welche die „Entzückung" des Jünglings sich richtete, war eine nicht mehr jugendliche Hauptmannswitwe Fischer, bei der Schiller in Stuttgart als Mieter wohnte. Sie hatte also außer den typisch mütterlichen Zügen als sorgende

Hausfrau reiferen Alters noch eine spezielle Gemeinsamkeit durch den Beruf des Ehegatten mit der Mutter des Dichters; das Ziel seiner unbewußten Wunschphantasien, das Verschwinden des Rivalen, das die ungestörte Gemeinschaft ermöglichen sollte, fand er hier bereits verwirklicht vor. Der Einwand, daß der Gefühlsüberschwang der Lauragedichte den Stempel des literarisch Überhitzten trage, auch von Schiller selbst später so erklärt wurde, ist nicht stichhältig. War auch die Überschwänglichkeit selbst nicht echt, so war es doch das Bedürfnis danach, — „nondum amant, sed amare amant" sagt der feine Seelenkenner Augustinus von den Jünglingen in diesem Vorstadium echter Leidenschaft — und je weniger Anlaß der Gegenstand in Wirklichkeit bot, desto stärker dürfen wir den Anteil einer vom Unbewußten her angefeuerten Phantasie annehmen; auch bleibt die Tatsache der Liebeswahl noch immer bestehen und wird nicht minder bedeutungsvoll, wenn die ganze in den Gedichten ausgeströmte Zärtlichkeit nur durch den „Zufall" dieser Wahl mit der scheinbar so wenig dazu herausfordernden Laura in Verbindung gebracht wurde.

In Schillers dramatischem Schaffen waren bisher die Empörung und der Tyrannenmord, also der Vaterkonflikt im Vordergrund gestanden. Im „Don Carlos" hatte er es zum erstenmal gewagt, diese Auflehnung gegen den Vater mit dem Motiv sexueller Rivalität in Verbindung treten zu lassen und dabei das Streben nach dem Besitz der Mutter fast unverhüllt, nur mit der geringen Konzession einer Verwandlung in die Stiefmutter verraten; überdies machte er den Sohn noch bei einer zweiten Frau, der Prinzessin Eboli, zum geliebten und vorgezogenen Nebenbuhler des Vaters. Kein Wunder, daß dem Dichter die formende Hand von diesem Stoff verbrannt wurde und er Abhilfe suchte und fand. Er ergriff zwei Mittel, die eine genaue Betrachtung verdienen, weil er sich ihrer nicht bloß in dieser einmaligen Not, sondern auch später, in seiner zweiten Epoche dauernd bediente. Das eine ist der Idealstil, der den allzu rohen und unmittelbaren Ausdruck der Leidenschaften nicht duldet, sondern erst der gebändigten Form die Bahn freigibt; die gefährlichsten

Klippen verschwinden und sind nur mehr als schattenhaftes Dunkel unter der durchsichtigen Klarheit der Oberfläche erratbar. So wird im „Don Carlos" zunächst der Charakter des Don Philipp, der in der Thaliafassung Brutalität und Strenge vereinigt und sein Weib fast mit körperlicher Gewalt zu dem verhaßten Anblick der Opfer seines Fanatismus schleppt, auf ein höheres Niveau gehoben. Die Sprache wird von allen wilden Auswüchsen gereinigt, das Überwuchern der Metapher weggeschnitten und der Dialog aus einer Folge von sich überkreuzenden leidenschaftlichen Ausrufen in einen gleichmäßig dahinrollenden Strom von Wohllaut verwandelt. Warum es aber gerade Schiller gelang, diesen von so vielen Dichtern gesuchten und so wenigen zugänglichen Weg der Rettung aus seiner inneren Wirrnis zu beschreiten, diese Frage bleibt uns offen. Wir werden am Schluß noch einmal an sie heranzutreten versuchen.

Die andere Auskunft war die Flucht aus der Enge des Familiendramas: den persönlichen Konflikt in einen politischen umzuwandeln und dem Ringen zwischen Vater und Sohn den weiten Horizont des Kampfes um die Gedankenfreiheit zu verleihen. Auch diese Methode wurde festgehalten und in einer Anzahl von späteren Werken fällt es auf, daß gegen alle sonstige dramatische Gepflogenheit die handelnden Personen fast gar keine persönlichen, nur politische Beziehungen zueinander haben. So ist im „Wallenstein", dem nächsten Werk nach „Don Carlos", nur die Liebe zwischen Max und Thekla und die Rachsucht Buttlers auf rein menschliche Affekte aufgebaut, das Zusammen- oder Gegeneinanderwirken der übrigen wird durch ihre politische Stellungnahme bestimmt, die sie der einen oder anderen Gruppe zuweist. Ebenso ist in „Maria Stuart" die Leidenschaft Mortimers für Maria unter lauter von der Politik diktierten Erwägungen fast die einzige unmittelbar persönliche Verknüpfung. Auch im „Tell" treten die rein individuellen Motive des Helden, Melchtals und Rudenz' gegen die auf das allgemeine Beste gerichteten Bestrebungen zurück. Bei der Arbeit am „Don Carlos" ist diese Umänderung eingetreten und es läßt sich deutlich erkennen, auf welchem Weg sie in das Werk gedrungen ist. Alle die politischen

Ideen, die Verwendung der hoffnungslosen Neigung des Infanten zur Befreiung der Niederlande, die Aussicht auf ein fernes Ideal der Menschheitsbeglückung, dem „das Jahrhundert noch nicht reif ist", das alles geht ausschließlich vom Marquis Posa aus, dessen Figur erst in einem vorgerückten Stadium für das Drama bedeutungsvoll hervortritt.[1]

Aus dem erhaltenen ältesten Plane zum „Carlos" mit seinen fünf „Schritten" und deren Unterteilungen wissen wir, daß, ebenso wie die dem Vater als Rivalen abgewonnene Frau noch ein zweitesmal in der Eboli, auch der Rivale selbst noch in einer zweiten, verhüllteren Ausprägung vertreten sein sollte. Im Einverständnis mit der Prinzessin befindet sich dort der Don Juan, der gleichzeitig Mitbewerber des Helden um die Gunst der Königin ist. Diese Figur eines älteren Blutsverwandten des Infanten, aber ohne autoritäre Gewalt über ihn, ist offenbar nach der anderen typischen Formel Schillers für den Vaterkonflikt als feindlicher Bruder konzipiert. Bei der weiteren Ausarbeitung verschwand der Don Juan und der neu hinzugekommene Großinquisitor füllte den Platz des zweiten Vaters zwar ohne die Rivalität um die Mutter, aber sonst in weit vollkommenerer Weise aus; durch ihn wird das Element der Allmacht und der geheimen Verschwörung in den Schluß des Dramas eingefügt, das im „Geisterseher" Mittelpunkt ist.

Auf dem Platz, der durch das Abtreten des Don Juan freigeworden ist, kann sich jetzt die Gestalt des Marquis entfalten, so daß er, ursprünglich nur als „Kammerjunker des Prinzen" eine Gestalt von der nebensächlichen Bedeutung eines „Vertrauten", als vollwertiger Ersatz für den Ausgeschiedenen in die Handlung verflochten wird. Das Motiv ist in sein diametrales Gegenteil umgeschlagen, an die Stelle des Bruders als Nebenbuhler ist jetzt der zärtliche und schützende Freund getreten, der als Bruder deutlich genug proklamiert wird:

1) „Carlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem anderen Grunde, weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen." (Erster Brief über Don Carlos).

Don Carlos:

— — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — Willst du
Mein Bruder sein?

Marquis:

Dein Bruder!

und in der höchsten Steigerung, an der Leiche des Freundes:

Don Carlos:

— — — — — — — — — — — — — —

Ja, Sire, wir waren Brüder! Brüder durch
Ein edler Band, als die Natur es schmiedet.

Die Feindseligkeit des Nebenbuhlers war gründlich ausgemerzt worden, so gründlich, daß an ihre Stelle die Bereitschaft zum Opfertod trat. Die Möglichkeit, ein Motiv in sein Gegenteil zu verkehren,[1] beruht auf der Ambivalenz der Gefühle, aus denen es entsprungen ist. Haß und Liebe, beide derselben Person geltend, ringen im Seelenleben des Dichters um die Herrschaft und es braucht oft nur eines kleinen Übergewichtes, damit der eine Affekt siegreich an das Licht der dichterischen Gestaltung trete, während der unterlegene völlig zu verschwinden scheint. Auch im „Geisterseher", obgleich beide Vatergestalten nur dem Auflehnungsbedürfnis zu dienen scheinen, fehlt die Andeutung einer solchen Ambivalenz nicht. Zu Beginn des zweiten Buches tritt neben den Fürsten und den Armenier noch ein dritter Erbe der väterlichen Allmacht, ihr typischester Repräsentant: Gott, den schon das Kind als „Vater unser" ansprechen lernt und vor dem der Prinz „in gleichem Grunde Abscheu und Ehrfurcht fühlt."

Der äußere Anstoß, der den Dichter dazu brachte, gerade bei diesem Motiv, das sich in eine Feier der brüderlichen Freundschaft

1) Die Umkehrung der brüderlichen Rivalität zum opferbereiten Verzicht enthält schon die im Jahre 1782 im „würtembergischen Repertorium der Literatur" erschienene Erzählung: „Eine großmütige Handlung aus der neuesten Geschichte", in der die beiden Rivalen wirkliche Brüder sind. Sie verzichten einer zu Gunsten des anderen, der Verzicht des jüngeren, von dem Mädchen geliebten Bruders ist der großartigere und erfolgreiche.

umkehren ließ, Eifersucht und Haß seiner Kindertage zu vergessen, liegt am Tage. Kurz bevor er die Arbeit am „Carlos“ mit vollem Ernst aufgenommen hatte, war Schiller mit einem ihm persönlich Unbekannten in eine Korrespondenz getreten, die ihm die schönsten Hoffnungen auf die Knüpfung eines innigen Freundschaftsbundes gewährte. Während die Läuterungsarbeit an dem Drama fortschritt, verwirklichte sich die Hoffnung aufs herrlichste. Der Dichter kam nach Leipzig und Dresden und lebte längere Zeit hindurch unter dem Schutze, teilweise auch als Hausgenosse Körners. Zum erstenmal hatte er den ersehnten Freund gefunden, mit dem sich seine Seele völlig verstand, der ihm aber auch mit zartestem Herzenstakt beistand und, seinen Kopf vor den ärgsten Alltagssorgen beschirmend, ihm eine Heimat bot. Kein Wunder, wenn der Dichter seiner bisher unterdrückten Neigung, die Freundschaft — nicht den Freund — mit dem ganzen Feuer seines Herzens zu besingen, nun freien Lauf ließ und neben dem Verfolger und Tyrannen auch den männlichen Freund und Beschützer zu schildern begann.

Auch an dieser Stelle, wo die Rivalitätseinstellung von der Zärtlichkeit verdrängt wurde, schwindet sie nicht vollständig und spurlos. Was im Seelenleben einmal bestanden hat, ist nicht nur vor Vernichtung geschützt, es kann nicht einmal vollständig von seinem Platze weggedrängt werden. Eine „Wiederkehr des Verdrängten“ findet sich auch im „Carlos“: ganz gegen das Ende zu taucht, nur zart, aber unmißverständlich angedeutet, als anscheinend völlig neues Motiv die Liebe des Marquis zur Königin überraschend auf. So wird Posa schließlich doch, was sein Vorgänger Don Juan gewesen war, ein Nebenbuhler des Infanten bei der Mutter, zugleich freilich ein Vorbild des edelsten, bis in den Tod getreuen Verzichtes.

Schon der „Fiesco“ enthält eine politische Aktion als Mittelpunkt, aber alle, die daran teilnehmen, mit Ausnahme des Pedanten der Freiheit, Verrina, werden durch rein persönliche Motive gelenkt; mit der Gestalt des Marquis tritt zum erstenmal ein abstraktes politisches Ideal ohne persönliches Nebenziel und gleichzeitig damit die brüderliche Freundschaft als bewegendes Moment in die Dramen-

welt Schillers ein. Es scheint also, daß die in den späteren Dramen so bedeutungsvolle Verknüpfung der handelnden Personen untereinander durch ihre politischen Absichten, ihre Gruppierung nach Parteizwecken sich mit Hilfe des neuen Motivs der Männerfreundschaft entwickelt hat, das viel größerer Modulationen fähig ist, als das ältere, aus der negativen Einstellung stammende des Tyrannenmordes. Die Vermutung wird nahezu zur Gewißheit, wenn wir das Wenige, was als Verbindung zwischen der früheren und der späteren Epoche des dramatischen Schaffens gelten kann, nämlich die Fragmente, die von Schillers Versuchen Kunde geben, die Produktionspause zu unterbrechen, von diesem Gesichtspunkt aus betrachten. Das wichtigste der Bruchstücke, die „Malteser", knüpft schon durch den Namen unmittelbar an den Marquis Posa an. Dieses Stück sollte ganz der Verherrlichung der Freundschaft dienen, und zwar in ihrer glühendsten, leidenschaftlichsten Form: die Freundschaft sollte als dramatisches Motiv die Frauenliebe vollständig ersetzen, das ist uns durch zwei Äußerungen Schillers bezeugt. Im dritten Brief über „Don Carlos" sagt er: „Sie wollten neulich im Don Carlos den Beweis gefunden haben, daß leidenschaftliche Freundschaft ein ebenso rührender Gegenstand für die Tragödie sein könne, als leidenschaftliche Liebe, und meine Antwort, daß ich mir das Gemälde einer solchen Freundschaft für die Zukunft zurückgelegt hätte, befremdete sie." Noch deutlicher als an dieser Stelle, die übrigens auch die unmittelbare Anknüpfung der „Malteser" an den „Carlos" dartut, spricht der Dichter in einem erhalten gebliebenen Teile seines Entwurfes: „Eine Episode von der enthusiastischen Liebe zweier Ritter zueinander, davon der eine zu Elmo sich befindet. Sie endigt damit, daß der eine, welcher zu La Valette ist, dem Geliebten nach St. Elmo in den Tod folgt. Dieses kann geschehen, wenn die Todesopfer schon abgegangen, und der liebende Ritter kann sich für sich allein nach St. Elmo werfen. Man will dem La Valette diese Liebe verdächtig machen; er verteidigt und billigt sie, und erinnert, daß sich der Heroismus nicht zum Laster geselle. Liebe der griechischen Jünglinge zueinander; Notwendigkeit eines solchen Gefühls zwischen

jungen fühlenden Seelen, die das andere Geschlecht noch nicht kennen; denn eine edle Seele muß etwas leidenschaftlich lieben, und das Feurige sucht das Sanfte auf." Diese einseitige und ausschließliche Behandlung von Gemütskonflikten und Beziehungen zwischen Männern geht so weit, daß in dem Personenverzeichnis neben den beiden „Rittern, die sich lieben", Crequi und St. Priest, nur ein einziger Frauenname und dieser unter den stummen Personen vorkommt. Allerdings ist gerade die einzige Szene, die ausgeführt wurde, die, in welcher Irene, die griechische Sklavin, den Schauplatz betritt, und durch den Streit um ihren Besitz die Rivalität zwischen zwei Brüdern — wenn auch nur Ordensbrüdern — zu heller Feindschaft entfacht wird. In dieser Episode tritt die ewige Wiederkehr des Verdrängten aus der Verdrängung sehr anschaulich hervor und läßt erraten, warum das Interesse des Dichters an dem Stoff allzufrüh erlosch. Sonst sollte das ganze Drama nur zwischen Männern sich abspielen, wobei das alte Hauptmotiv der Auflehnung nicht zu kurz kam. Der wesentliche Inhalt war die Empörung der Ritter gegen den Großmeister, die darin gipfelte, daß einer von ihnen, Crequi, gegen den ehrwürdigen Greis das Schwert zückte. Wie im „Don Carlos" werden zwei schwärmerisch verbundene Freunde vorgeführt, von denen der eine der Sohn des Gebietenden ist und von seinem Vater in den Tod geschickt wird. Aber nicht der Sohn, sondern der Freund des Sohnes treibt die Feindseligkeit gegen den Herrscher aufs äußerste.

Die Darstellung des Hasses zwischen Vater und Sohn ist zweifach gemildert, durch die „Verschiebung" des Angriffes auf das Leben des Vaters vom Sohne auf dessen Freund, dann dadurch, daß St. Priest, der nicht weiß, daß er der Sohn des Großmeisters ist, von diesem ohne Haß dem reinen Pflichtgefühl geopfert wird. Weit größer noch ist der Abstand vom „Carlos" in der Verursachung des Vaterhasses. In dem älteren Drama war der seit der Kindheit her verdrängte Grund, der Wunsch nach dem Alleinbesitz der Mutter, fast offen ausgesprochen, der Schleier von dem Unbewußten weggezogen worden; vor der Wiederholung dieses gefährlichen Beginnens hat sich der Dichter hier von allem Anfang an sichergestellt, indem er alle Be-

ziehungen zum weiblichen Geschlecht ausschloß. In dem reinen Männerdrama, als das die „Malteser“ geplant waren, konnten alle Einstellungen der Brüder untereinander und zwischen Vater und Söhnen ohne Angst vor einem unvermuteten Zusammentreffen mit dem Inzestmotiv untersucht und geschildert werden.

Durch die „Malteser“ sind wir auf die zweite Wurzel der mit dem „Carlos“ einsetzenden Betonung der Bruderliebe und Männerfreundschaft gestoßen. Durch ihren Ausbau werden Kombinationen und Verwicklungen ermöglicht, die nichts mit dem Inzestmotiv zu tun haben, das durch die unvorsichtige Behandlung im „Don Carlos“ für den Dichter auf lange Zeit „unmöglich“ — tabu — geworden war. Der Zweck der überreichlichen Verwendung des neuen Motivs ist die Vermeidung einer Versuchung in der Phantasie; derselben Tendenz dienen bei den Naturvölkern die als „avoidances“ den Ethnologen bekannten Gebräuche in der täglichen Praxis des realen Lebens. In der Ausschließlichkeit, mit der das Interesse des Dichters sich in den „Maltesern“ den Beziehungen zwischen Menschen desselben, des eigenen Geschlechtes widmet, liegt die denkbar großartigste Abwendung vom Inzestmotiv. Diese Flucht war notwendig geworden, weil der „Carlos“ — den Schiller später, während der Schaffenspause, nur mit „Ekel“ lesen konnte, allzu heftig an den Grundlagen der Verdrängung gerüttelt und den Widerstand in seiner ganzen Stärke wachgerufen hatte. Nur durch die Einführung des Motivs, das dann die „Malteser“ ausschließlich beherrschte, war der freiwillige Verzicht des Infanten auf die Mutter und durch diesen Ausweg die Vollendung des Dramas ermöglicht worden.

Zum „Geisterseher“ zurückkehrend finden wir in seinem ersten Teil jenen Ausschluß alles Weiblichen, die strenge Beschränkung auf das männliche Geschlecht bei allen Personen der Handlung, deren Herkunft und Tendenz uns soeben klar geworden ist. Um sich das Dichten, d. h. die fortgesetzte Beschäftigung mit den dem Unbewußten entstammenden Phantasien überhaupt weiterhin zu ermöglichen, versuchte Schiller im „Geisterseher“ ein neues Gebiet zu erschließen, in dem er vor dem Eindringen des Inzestmotivs gesichert

war; dieser Versuch mißlang hier und ebenso ein zweitesmal und Schiller wandte sich von der Poesie, wenigstens vom dramatisch-epischem Schaffen und freiem Erfinden, so lange ab, bis er auf erneuter Grundlage beginnen konnte.

Die Gründe eines solchen Mißlingens waren nicht in beiden Fällen die gleichen. Das erhellt schon daraus, daß in den „Maltesern" eine Hindeutung auf das Verbotene an der Spitze stand, während es im „Geisterseher" erst ziemlich spät, dann aber in voller Stärke, nicht bloß episodenhaft, auftaucht. Um die Verschiedenheit der Bedingungen zu verstehen, müssen wir uns vor Augen halten, daß das gemiedene Motiv gleichzeitig leidenschaftlich gesucht wird. Der eigentliche Anreiz zum Schaffen fließt aus den stets wiederholten Situationen, in denen die verdrängten Wünsche ihre Phantasiebefriedigung finden, freilich immer in verhüllter, unkenntlich gemachter Form. Zerreißt der Schleier, so wirken die hervortretenden wahren Züge als Gorgonenhaupt, das Lust in Unlust verkehrt und die Phantasie des Künstlers versteinert: dieselbe Macht, die seinen Mund geöffnet hat, vermag ihn wieder zu verschließen. In den „Maltesern" war das einzige, was auf die im „Carlos" wesentlichste Lustquelle hindeutete, mit der Anfangsszene erledigt worden; der Ersatz, die gleichgeschlechtlichen Beziehungen, erwies sich dieses Zusammenhanges beraubt nicht reizvoll genug, um den Dichter an den Stoff zu fesseln. In den späteren Werken werden sie in einem erweiterten Sinne verwertet; die schärfste Form der Abwehr, die übertriebene Einseitigkeit, macht einer gegenseitigen Durchdringung der beiden Einstellungen Platz.[1]

Vom „Geisterseher" blieb die Erotik zunächst erfolgreich ausgeschlossen. In der Rahmennovelle, die durch ihre Unterbringung als Geschichte des Sizilianers von dem übrigen unmittelbar Vorgetragenen getrennt und der Person des Autors ferner gerückt ist,

1) Im „Menschenfeind", der aus Gründen der Übersichtlichkeit in diese Betrachtungen nicht aufgenommen wurde, wird die leidenschaftliche Abweisung aller erotischen Beziehungen in dem Dialog zwischen Vater und Tochter deutlich genug ausgesprochen.

wird die einzige Konzession an das Liebesmotiv gemacht und zwischen die feindlichen Brüder das von beiden geliebte Mädchen gestellt. Aber hier brauchte, wie wir gesehen haben, die Phantasie des Dichters nichts mehr zu leisten; es genügte, die dramatische Form der „Räuber“ in die epische umzugießen. Die Freundschaft, anfänglich nur durch den Grafen von O** und seine innige Anteilnahme an dem Schicksal des Prinzen vertreten, wird später, wo die Anhänglichkeit des Barons von F** in den Vordergrund rückt, ausdrücklich wie im „Carlos“ der Bruderliebe zugeordnet: „Bis auf dieses unglückliche Jahr hab' ich nur meinen Freund, meinen älteren Bruder in ihm gesehen . . .“ Doch diese zarten Fäden konnten unmöglich das ersetzen, was dem Werk durch Fernhaltung aller auch noch so entfernt erotischen Situationen verloren ging. So wurde denn alles, was in des Dichters Unbewußtem sonst noch bedeutungsvoll war und sich von dem verbotenen Komplex abtrennen ließ, herangezogen, um die Lücken auszufüllen. Es ist gewissermaßen ein Stück in zweiter Besetzung, das uns geboten wird, weil der Protagonist am Auftreten verhindert wird. Daher erklärt sich das ewige Abreißen und Wiederanknüpfen des Planes, über das Schiller klagt, die Versuche, auch bewußterweise dem Stoff ein neues Interesse z. B. durch Einfügung des philosophischen Gespräches zu verleihen, lauter Kunstgriffe, die mißlingen mußten, weil der Faden nun einmal nicht aus dem haltbaren Material eines starken Triebmotivs gesponnen war.

Die Feindseligkeit gegen den Vater, so entschieden sie behandelt wird, bot keinen hinreichenden Ersatz, weil sie, bis der ursprüngliche Zusammenhang im zweiten Teil wieder hergestellt wurde, nur als reines Ehrgeizmotiv auftreten durfte. Immerhin ist dem Dichter die schwierige Aufgabe, unter Fernhaltung des Inzestmotivs, und zur größeren Sicherheit jedes Liebesmotivs überhaupt, zu schaffen, im „Geisterseher“ in höherem Maße gelungen, als in den über den ersten Entwurf nicht hinausgediehenen „Maltesern“. Er hat hier auch einen viel energischeren Versuch der Abhilfe gemacht, als bei dem dramatischen Plan; er gab sich nicht damit zufrieden, nach

Ausschaltung aller weiblichen Figuren die übrigbleibenden Beziehungen innerhalb desselben Geschlechtes auszugestalten. In der „Verschwörung“ haben die Phantasien des Kindes über die geheimnisvolle Gemeinschaft der Eltern Ausdruck erhalten, aber damit war wieder an das Verbotene gerührt. Der vor dem Inzestmotiv flüchtende Dichter trat noch einen Schritt tiefer in die Kindheit zurück; den ersten Anfängen der Objektliebe, die der Mutter galt, ausweichend, überließ er sich der Regression bis zur Wiedererweckung des Glaubens an die Allmacht der Gedanken, die auf einer noch älteren Stufe der Libido-Fixierung, dem Narzißmus, beruht. So wurde Schillers dichterisches Schaffen dieses eine Mal in ungewohnte Bahnen gelenkt und das Unheimliche, das seinen anderen Werken fremd ist, in den „Geisterseher“ eingeführt.

Wir wissen, daß alles Bemühen umsonst war. Bei der weiteren Fortführung mißlingt die Abwehr des Inzestmotivs, die erste weibliche Gestalt, die zugelassen wird, zerstört den künstlich aufgerichteten Schutzbau und der Dichter läßt das Werk fallen, das er bisher, widerwillig zwar, doch mit Zähigkeit festgehalten hatte. Da dieser und der spätere, schwächere Versuch, ohne Konflikt mit dem Inzestmotiv zu dichten, mißlungen waren, verzichtet er auf die poetische Produktion überhaupt und sucht im Studium der Geschichte und Philosophie jene Sicherheit und klare Seelenruhe wiederzugewinnen, die seine durch künstlerisches Schaffen übermäßig angestachelte Phantasie in Gefahr gebracht hatte.

Was hat sich aber in Schiller geändert, daß es ihm möglich wurde, zu seinem eigentlichen Beruf als dramatischer Dichter zurückzukehren? Es ist zweifellos, daß die ökonomische Selbständigkeit, die ihn von fremder Fürsorge unabhängig machte, die glückliche Ehe und der Kindersegen ihm dabei behilflich waren; die lichte und heitere Gegenwart, die sein Liebesbedürfnis vollauf befriedigte, milderte die ungestüme und gefährliche Art, mit der seine Phantasie in trüben Tagen sich an die Kindheitserlebnisse angeklammert hatte. In Goethe hatte er den älteren Bruder, der ihm Rivale, aber zugleich Freund und Führer sein sollte, das Ideal seiner Wünsche, verwirk-

licht gefunden. Das charakteristische Nebeneinander der Gefühlsgegensätze war der Begründung auch dieses Verhältnisses vorangegangen: „Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, eine Empfindung, die derjenigen nicht ganz unähnlich ist, die Brutus und Cassius gegen Cäsar gehabt haben müssen; ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder vom Herzen lieben.“ (Brief an Körner vom 2. Februar 1789.) Alles das wirkte begünstigend auf die Wiederaufnahme seines Schaffens, aber diese Aufzählung wird den, der an die psychische Motivierung strenge Ansprüche zu stellen gewohnt war, nicht befriedigen, denn alle diese Umstände bestanden schon längst, ohne sich geltend zu machen, sie können also nur als Disposition gelten und ersparen uns nicht nach der auslösenden Ursache Umschau zu halten. Waren unsere Vermutungen über die Produktionshemmung richtig, so wird auch ihre Aufhebung im Zusammenhang mit der unbewußten Einstellung des Dichters zu seinen Eltern geschehen sein.

Im Jahre 1794 war der Plan zu den „Maltesern“ aufgenommen und wieder beiseite gelegt worden. Das Jahr 1795 bringt eine reiche poetische Tätigkeit, zahlreiche Gedichte, darunter die „Würde der Frauen“ und der „Spaziergang“, entstehen — aber noch immer kein Ansatz zu einer entschiedenen dramatischen Produktion. So neigt sich auch 1796, das Xenienjahr, dem Ende zu, ohne in dieser Hinsicht Wandel zu bringen, die dramatische Poesie, der eigentliche Kern in Schillers Künstlerschaft, scheint zu weiterem Schlummer verurteilt. Am 7. September dieses Jahres stirbt der Vater des Dichters, die Nachricht erreicht ihn am 19. und am 22. Oktober, einen Monat später, finden wir die Kalendernotiz „an den Wallenstein gegangen“. Noch hatte der wiedergewonnene Schaffenstrieb nicht die volle Stetigkeit. Er sprang wiederum zurück, wohl nicht mehr ausschließlich ins Lyrische, sondern in die dem Dramatischen näherstehende erzählende Dichtung. Es folgt das Balladenjahr 1797, und erst am 2. Oktober, also fast genau nach Ablauf des Trauerjahres, verzeichnet der Kalender: „wieder an den Wallenstein gegangen“. Von nun an hält der Dichter mit seiner ganzen Energie an dem Drama fest;

einen Monat später, am 4. November, beginnt er es in Jamben umzuformen und arbeitet mit einer kurzen Unterbrechung daran fort bis zur Vollendung am 17. März 1799. An den „Wallenstein“ schließt sich fast unmittelbar die „Maria Stuart“, die Dramen lösen einander von da an ohne Unterbrechung ab, in majestätischer Prozession folgt ein Werk auf das andere, bis mit dem frühen Tod des Dichters der Zug abbricht.

Daß der Tod des Vaters imstande gewesen sein soll, die jahrelang erstarrte dramatische Produktion Schillers zu neuem Leben zu erwecken, ist, so gut die Zeitverhältnisse stimmen, auf den ersten Blick nicht sehr einleuchtend. Das Ableben einer mit ambivalenter Gefühlseinstellung gleichzeitig geliebten und gehaßten Person erweckt Schuldgefühl und Selbstvorwürfe, von denen man meinen sollte, daß sie einem erhöhten dichterischen Schaffen nicht günstig sind. Dies müßte um so mehr für einen Fall gelten, bei dem die vorangegangene Produktionseinschränkung die Folge eines Konflikts mit verworfenen und verdrängten seelischen Strebungen war. Doch läßt sich keine allgemeine Behauptung darüber aufstellen, wie ein solches Ereignis auf die Verstärkung oder das Absinken seelischer Hemmungen bei einer schöpferischen Natur wirkt; nur der Satz Freuds, daß der Tod des Vaters zu den bedeutungsvollsten Ereignissen im Leben jedes Mannes zähle, darf uns führen, alles übrige müssen wir den persönlichen Verhältnissen entnehmen.

Die Schillersche Dramatik beider Epochen zeigt, daß der Vaterhaß zwar nicht das minder wichtige, aber das minder verpönte Stück seiner verdrängten Wünsche war, das fast in allen Dramen in deutlicher Ausprägung wiederkehrt, während der einmalige Versuch, die über das Inzestmotiv gebreiteten dichteren Schleier zu lüften, streng geahndet wurde. Die Söhne, die sich gegen den Vater oder älteren Blutsverwandten auflehnen, sind bei Schiller häufig genug — Franz Moor, Ferdinand, Carlos, Mortimer und Parricida — aber nur im „Carlos“ wird die sündhafte Liebe eines Sohnes, der die Geliebte der eigenen Familie zugehörig weiß, eingestanden. Dieses Verhalten erklärt sich durch den Umstand, daß die Empörung, die Schiller

gegen seinen zweiten Vater, den Herzog, empfand, ihm wenigstens in späteren Jahren als moralisch unverwerflich galt und keiner Verdrängung bedurfte. So gewann er eine ausgezeichnete Gelegenheit, den verdrängten und unbewußten Haß gegen den Vater, von dem diese Empörung unterzündet war, frei und ohne Gefahr eines Konflikts in seiner Phantasie auszuleben. Daß der Herzog sich im Herzen seiner Schüler an die Stelle des Vaters pflanzen wollte, ermöglichte eine „Rationalisierung“ der unbewußten Feindseligkeit gegen das Urbild; dem Fürsten gelang sein Plan anders als er wollte, denn seine angestrebte Identifikation mit dem Vater wurde vorzugsweise durch die Übertragung der Auflehnung vollzogen. Daß es im Grunde nicht der Haß des Jünglings gegen den Bedrücker, sondern der alte Kinderhaß war, der aus den Werken des Dichters flammt, wird nur manchmal durch die Nebeneinanderstellung zweier Vaterfiguren unauffällig angedeutet. Für das Begehren nach der Mutter fand sich keine ähnlich brauchbare Maske, weil der Mutter keine der Rationalisierung so weit entgegenkommende Ersatzperson gefolgt war. Wurde ein verwandtes Begehren durch die Hingabe an die Phantasie erregt, so blieb es nicht an der Nachfolgerin haften, sondern floß zwischengliedlos zum Urbild zurück und erweckte so die Abwehr zur größten Heftigkeit.

Als nun der Vater starb, hatte Schillers glückliches Liebes- und Familienleben und seine Freundschaft mit Goethe den Konflikten der früheren Jahre viel von ihrer Bitterkeit und persönlichen Schärfe genommen, sie zu einer objektiveren Bearbeitung „im idealischen Geschmacke“ geeigneter gemacht. Insbesondere die Auflehnung gegen den Vater konnte er nicht mehr so drückend empfinden, da der inzwischen selbst zum Vater Gewordene sich ihm durch das gleiche Los verbunden fühlen durfte. So wurden die Saiten in seinem Innern durch die Todesnachricht gerade stark genug berührt, um aufs neue zu tönen. Gewiß wurde etwas dem Schuldgefühl Verwandtes in ihm wach, aber ein Konflikt im Unbewußten ist für die Entfesselung der schöpferischen Phantasie nicht nur keine Störung, sondern eine Notwendigkeit. Freilich darf dabei eine bestimmte Höhe der Erbitterung

im Kampfe nicht überschritten werden, ohne daß wir sagen können, wo die Grenze liegt. Durch ihre Festsetzung wird jedenfalls die Tiefe des der künstlerischen Gestaltung zugänglichen Empfindens und der Reichtum an schöpferischer Kraft mitbestimmt.

Der seelische Apparat Schillers, dessen Erregbarkeit die erzwungene Liebesentbehrung und die Unsicherheit eines Wanderlebens voller Pläne und Enttäuschungen gestört und krankhaft gesteigert hatten, war zu vollem Gleichgewicht zurückgekehrt; neben dem Glück dieser friedevollen Jahre verdankte er dies wohl seinen die höchste geistige Disziplin fordernden Studien und Arbeiten. Die beiden Auskunftsmittel, zu denen Schiller gegriffen hatte, ehe er die Poesie verließ, kehren in der Wahl der als Ersatz eintretenden Wissenschaften wieder: Die Philosophie steht durch den Scharfsinn und die Systembildung, mit der sie das ganze Weltall zu durchdringen sucht, der Gedankenallmacht nahe und in der Geschichtswissenschaft wird die Bevorzugung des ausschließlich männlicher Betätigung geltenden staatlich-politischen Interesses fortgesetzt. Nur ein leiser Fingerstoß des Schicksals war notwendig, damit das Werk seinen Gang aufs neue beginne. Vielleicht hätte auch eine banalere Ursache hingereicht, als der Tod des Vaters; wir müssen uns mit der Tatsache begnügen, daß der Dichter ihn abgewartet hat.

Selbstverständlich ist der Dichter der zweiten Schaffensperiode im innersten Kern derselbe geblieben, der er war. Er wiederholt die aus seinem Unbewußten geflossenen Motive und vertieft sie manchmal so sehr, daß wir erst von hier aus den Blick für ihre wahre Bedeutung gewinnen. Statt vieler nur ein einziges Beispiel: Die Identifizierung der mütterlichen Geliebten mit der Madonna, die im „Geisterseher" in der Episode mit den drei Bildern und im ersten Erblicken in der Kirche angedeutet ist, wird in der „Maria Stuart" verwendet, um dem Ende des sonst an das Sinnliche gefesselten Mortimer die Weihe des höchsten Pathos zu geben:

> „Die von der irdischen Maria sich,
> Treulos, wie von der himmlischen gewendet"

bis er sein Sterben nur als das Eingehen zu der einzigen Gestalt

empfindet, in der die angebetete Frau, die er retten wollte, mit der heiligen Mutter, zu der er sich rettet, verschmilzt:

> „Geliebte, nicht erretten konnt' ich dich,
> So will ich dir ein männlich Beispiel geben.
> Maria, heil'ge, bitt' für mich
> Und nimm mich zu dir, in dein himmlisch Leben.“

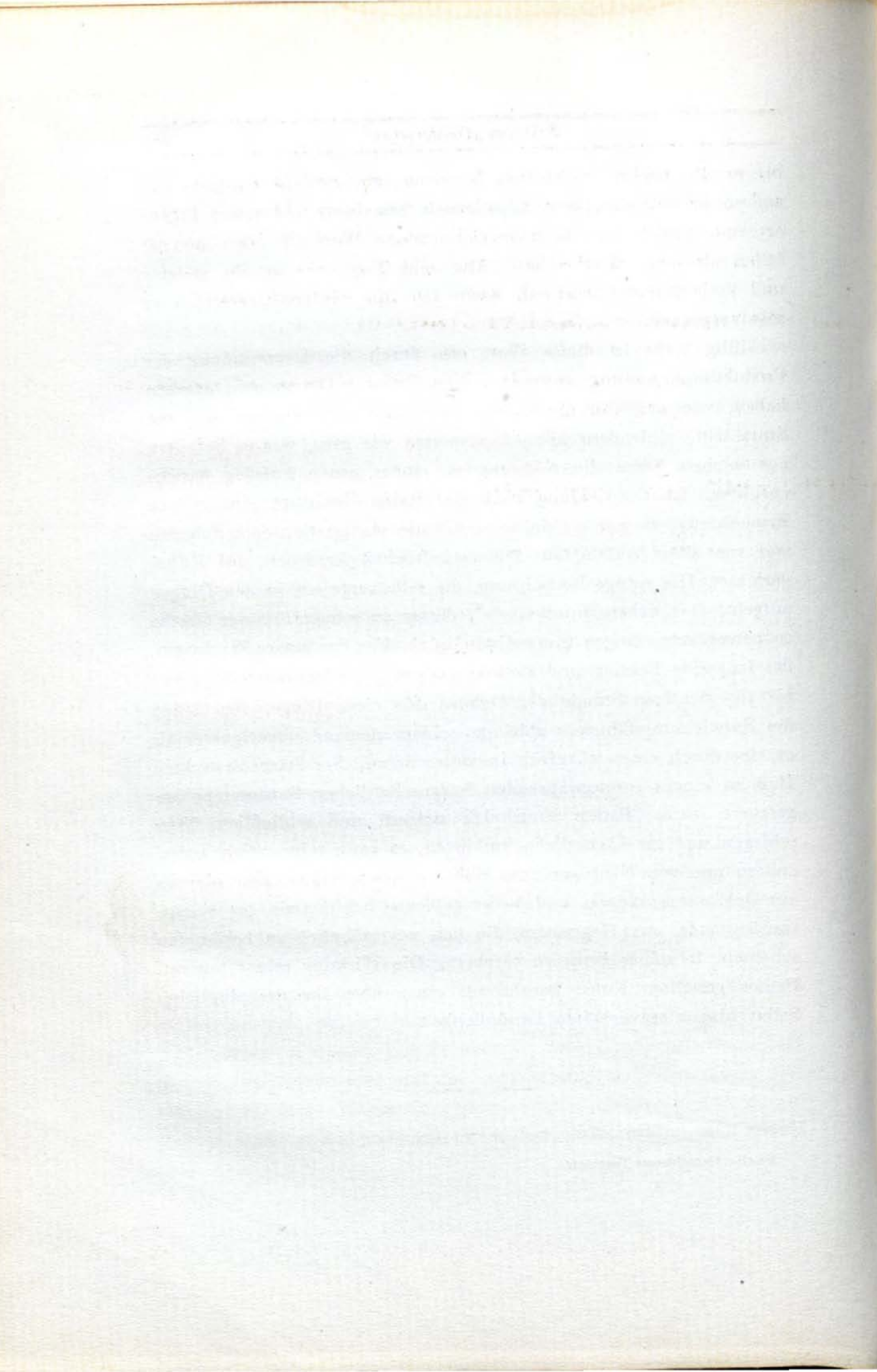
Aber nicht dadurch, daß sie die in den inneren Kämpfen der ersten Zeit fixierten Motive in ein besseres, gleichmäßigeres Licht stellt, leistet die spätere, mit dem „Wallenstein“ anhebende Periode das Meiste zum Verständnis jener Kämpfe; sie gibt weit mehr, denn in manchen Werken läßt sie die Vorgänge in der Seele des Dichters, die Konflikte und die von ihnen herbeigeführten Wandlungen, so wie wir sie teils erschlossen, teils vermutet haben, als Geschehnisse der Außenwelt sich abspielen. Die anscheinend frei erfundene Handlung, die aus der Phantasie geschöpften Gestalten sind die Träger der seelischen Verwicklungen; der Widerstreit der seelischen Strömungen schürzt den dramatischen Knoten, nachdem er sich in anschaulichen Gestalten und Situationen verkörpert hat. So ist zur Zeit der Entstehung des „Geisterseher“ und „Don Carlos“ die stets bereitgehaltene Phantasie des Bruderhasses in jene der innigsten Freundschaft umgewandelt worden, der durch die Gefahr der durchbrechenden sexuellen Rivalität noch immer die Möglichkeit eines Rückfalles in den früheren Haß drohte. Dieses Stück aus der Geschichte seiner Affekte hat Schiller zum Thema seiner „Braut von Messina“ gewählt, indem er die inneren Wandlungen zwischen Haß und Versöhnung durch ein Brüderpaar verkörpert darstellbar machte. In der „Jungfrau von Orleans“ schildert er, wie eine auf Inspiration beruhende höhere Fähigkeit durch die Hingabe an eine verbotene Liebe gehemmt und dann nach einer Pause schmerzlichen Versagens durch eine letzte Läuterung wiedergewonnen wird — also eben jenen Hergang, den wir für seine Produktionshemmung aus dem „Geisterseher“ rekonstruiert haben. Es stimmt völlig zu unserer Annahme, daß es die Anklage des Vaters ist, der gegenüber sich die „Jungfrau“ wehrlos und von ihrer prophetischen Gabe verlassen fühlt.

Der Idealist der zweiten Epoche setzt also weit mehr voraus, als einen Fortschritt in der Beherrschung der Sprache und eine gesteigerte Meisterschaft der dramatischen Technik, er war abhängig von der Fähigkeit, die schwierigsten Punkte vergangener Verwirrungen in dichterische Gestaltung aufzulösen. Wir haben das große Schauspiel einer inneren Entwicklung vor uns, die weit über das bloße Ausreifen hinausgeht, das sonst der typische Zug der zweiten Perioden zu sein pflegt. Ein Aufschwung, der das Einsetzen der ganzen Persönlichkeit zur Voraussetzung hat, wird fast nie versucht, nachdem die erste Einordnung in die Umgebung gelungen ist, denn die spätere Wandlungsfähigkeit des Menschen ist geringer als man anzunehmen geneigt ist und geht nur selten über eine äußerliche Anpassung hinaus. Es ist schon kein unbedeutender Kraftaufwand dazu nötig, um nach Erreichung eines ersten Zieles freiwillig an neue Aufgaben heranzutreten, und die Lösung wird selbst von einem rastlos Strebenden fast immer nur auf den alten Wegen, durch vertraute Mittel und Methoden versucht: Was die Größe Schillers ausmacht, läßt sich am besten erkennen, wenn man ihm den lautersten und unermüdlichsten Geist unserer Literaturgeschichte gegenüberstellt und seine Entwicklung mit der Lessings vergleicht. Keiner hat sich mit edlerem Eifer bemüht, die Grenzen seiner Persönlichkeit zu erweitern, seinen Erkenntnisdrang an immer neuen Gegenständen zu prüfen. Aber ob er nun den antiken Gemmenschnitt behandelt oder die Ewigkeit der Höllenstrafen, ob er den „jungen Gelehrten“ oder den „Nathan“ schreibt, er bleibt im Grunde überall und immer derselbe, trotz aller Weite und Klarheit des Blickes in die Enge seiner Natur gebannt, aus der es für ihn kein Entrinnen gab.

Bei Schiller wird die Tiefe der Entwicklungsfähigkeit schon in der Schaffenspause deutlich, in der er nicht einem schlaffen Verzicht verfiel, sondern, aus der inneren Not im wahrsten Sinne des Wortes eine Tugend machend, der Philosophie und Geschichtswissenschaft den seelischen Schwung und die Künstlerschaft zuführte, die er für das Drama nicht länger verwenden konnte. Auch in den neuen Bahnen strebt er sogleich nach einem Persönlichkeitsideal, ruht nicht,

bis er die beiden trockensten Materien, die eine in epischer, die andere in lyrischer Form künstlerisch bemeistert und seiner Eigenart unterworfen hat. Kein bezeichnenderes Wort ist über ihn gefallen als jenes Goethesche: „Alle acht Tage war er ein anderer und Vollendeterer; jedesmal, wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten . . .“

Völlig wahr ist dieses Wort erst durch die Überwindung der Produktionshemmung geworden. Erst jetzt, nachdem wir gesehen haben, wie nah ihn die Gefahr umschlich und wie tief ihn ein Sturz hätte schleudern können, ermessen wir ganz, was es bedeutet, aus solchen Nöten die Nötigung zu einem neuen Aufstieg herauszufühlen. Ist Entwicklung nach der Reife überhaupt eine seltene Erscheinung, so war sie in seinem Falle einzigartig. Sein Schaffen war von allem Anfang auf leidenschaftlichen Ausdruck, auf Pathos gerichtet. Die ruhige Betrachtung, die selbstvergessen in den Dingen aufgeht, die „sichere Sinnlichkeit“, die er an seinem Freunde Goethe so bewunderte, gingen ihm vollständig ab. Für das innere Wachstum, das langsame Keimen und Reifen, das geduldige Austragen der Ideen bis zur richtigen Stunde der Geburt, für diese Dinge, von denen die Entwicklungsfähigkeit abhängt, schien niemand ungeeigneter als er, der durch einen allzufrüh in voller männlicher Stärke erweckten Haß zu einem immerwährenden leidenschaftlichen Sturmtempo angefeuert wurde. Pathos kann sich steigern und schließlich überschlagen und ins Lächerliche umkippen, es kann seinen Gegenstand ändern und vom Niedrigen zum Höheren überspringen, aber niemals aus sich etwas anderes und Neues gebären; Schiller als der einzige war imstande, zwei Gegensätze, die sich unversöhnlich zu bekämpfen scheinen, in seiner Brust zu vereinen. Die Wirkung seiner nur auf Pathos gestellten Kunst beruht auf einer über ihr ursprüngliches Selbst hinaus entwickelten Persönlichkeit.



„DER STURM"[1]

I. Einleitung

Den Menschen fehlt es an einem Mittel der Verständigung. Die Sprache reicht wohl aus, um uns gegenseitig unsere Wünsche und Bedürfnisse mitzuteilen, nicht aber auch die Zustände, in denen jene wurzeln; wir müssen uns daher meist damit begnügen, uns die fremde Seele nach dem Muster unserer eigenen vorzustellen, froh genug, wenn sich uns nur hie und da ein Zipfel des Vorhangs lüftet, den unsere Eigenart über alles Seelische außer uns breitet. Sich selbst in eine fremde Seele umzuformen, so daß man nicht nur Sehnsucht und Sorge des Tages, nein, auch die im Dämmerlicht des Geistigen verschwebenden Phantasien bis in den Traum hinein zu erkennen und vorauszuahnen vermag, dann aber diesen Zustand der Einfühlung so festzuhalten, daß andere folgen und das Wunder mit wachen Augen schauen können — das ist ohne Zweifel das größte Befreiungswerk an der Menschheit.

Diese Psychagogie ist es, der von Anbeginn die Dichter nachstreben und die nur ein Einziger gemeistert hat.

Die Menschen Shakespeares sprechen nicht aus ihrer Situation heraus, in die sich der Dichter versetzt hat, sondern aus dem eigenen Ich und in so tiefstmenschlicher Wahrheit, daß zwar lauter einzigartige, nie wiederkehrende Persönlichkeiten vor uns zu stehen scheinen, aber doch die Worte seiner Helden und Lumpen, Königinnen und Dirnen noch heute von allen Menschenlippen klingen.

Wer so fürstlich über allen andern Geistern thront, der wird es lieben, seinen Glanz zu verhüllen, um unerkannt, wie Harun al

---

1) Zuerst abgedruckt in „Imago", V, 1919.

Raschid durch die Gassen Bagdads, durch das Leben zu ziehen. War es nun Absicht oder ein dienender Zufall, jedenfalls ist es Shakespeare vollkommen geglückt, das Inkognito seiner Seele zu wahren.

Nicht daß wir so wenig von ihm wüßten. Von dem Misthaufen vor der Türe, für den sein Vater Strafe zahlen mußte, bis zu der halberzwungenen Ehe mit dem geschwängerten Bauernmädchen, und später dann, nach errungenem Ansehen und Wohlstand, von Kontrakten, Klagen und Prozessen wissen wir genug. Aber von dem, was sein Inneres bewegt hat, von seinen Leidenschaften und Entsagungen kennen wir nicht einmal das äußerliche Kleid der Anlässe und Umstände. Zahllose Kommentatoren haben versucht, das, was ihnen die geschichtliche Forschung versagte, aus seinen Werken herauszulesen. Aber eben seine Größe, die Fähigkeit, sich in jede Persönlichkeit, die seine Kunst beschworen hatte, zu verwandeln, hat alle diese Bemühungen vereitelt.

Die Psychoanalyse darf sich dieser Aufgabe mit besserer Aussicht unterziehen. Die Quelle jenes unendlichen Reichtums, jener nimmermüden Wandlungsfähigkeit ist das Unbewußte, das, als das allgemeinst Menschliche, die Möglichkeit in sich schließt, jede Wesensart anzunehmen. Die Psychoanalyse aber steht der Pythia vergleichbar weissagend an der Stelle, wo aus den dunkeln, unzugänglichen Klüften des Unbewußten die Dämpfe an die Oberfläche steigen. Sie allein vermag von den Vorgängen, in denen sich Unbewußtes zu Gestalten formt, etwas zu verkünden.

Im folgenden wurde von der neuen Möglichkeit nur bescheidener Gebrauch gemacht, um einen einzelnen Zug aus Shakespeares Seelenleben in seinen Altersjahren zu erfassen. Die Analyse liebt es, rückwärts zu schreiten, und so scheint es nicht ungerechtfertigt, bei seiner letzten Liebe zu beginnen.

II. Entstehungszeit und Anlaß

Ein Einzeldruck des „Tempest" vor der großen Gesamtausgabe von 1623 ist nicht erschienen; der Anhaltspunkt, den diese „Quartos" zur Bestimmung des spätesten Termins der Entstehung vieler Shake-

spearischer Werke bieten, fehlt also hier. Im „Folio“ hat der „Tempest“ die allererste Stelle. Da die Werke im „Folio“ bestimmt nicht in chronologischer Anordnung stehen, läßt sich daraus nicht viel schließen. Immerhin liegt die Annahme nahe, daß die Herausgeber des Folio, als sie daran gingen, die Dramen zu sammeln, unwillkürlich zunächst nach dem letzten Werke griffen und ihm den Vorrang einräumten. Vielleicht hatten sie sogar ursprünglich die Absicht, chronologisch in der umgekehrten Reihe der Entstehung fortzuschreiten und gaben dann im Verlauf der Arbeit diese Absicht auf, sei es, weil auch bei ihnen die Chronologie der früheren Werke nicht mehr feststand, sei es, weil sie sich später für ein anderes Einteilungsprinzip — in Comedies, Histories und Tragedies — entschieden, das mit dem chronologischen in Widerspruch stand. Derlei Vermutungen, die an und für sich bedeutungslos wären, erhalten ein gewisses Gewicht, wenn sich aus anderen Beweisquellen hinsichtlich der Entstehungszeit dasselbe Resultat ergibt; tatsächlich deuten auch alle anderen inneren und äußeren Kennzeichen darauf hin, daß der „Sturm“ das letzte Werk Shakespeares ist — wenn man Heinrich VIII., der gewiß nur zum kleineren Teil von Shakespeare stammt, aus dem Spiel läßt.

Man hat über das Nachzählen der Reimzeilen, der betonten Endsilben und der regelmäßigen oder unregelmäßigen Silbenzahl der Verse oft gespottet und gemeint, daß derlei Nebensächlichkeiten nie die Zugehörigkeit eines Werkes zu einer bestimmten Epoche, ja überhaupt keine verläßliche Gruppierung erweisbar machen würden. Höhnisch wurde gefragt, ob man denn wirklich glaube, Shakespeare habe sich gesagt: „Halt, in diesem Werk darf ich keinen weiteren Reim mehr anbringen, es würde sonst die für meine jetzige Epoche gehörige Anzahl übersteigen!“ Dieser Spott ist billig und der Zweifel ganz unberechtigt. Hinter diesen scheinbaren Nebensächlichkeiten stecken nämlich sehr wichtige Tatsachen, wie die Befreiung des Dichters von der lästigen Fessel, die den Gedanken an den Versbau festschmiedet, und der Verzicht auf den äußerlichen Aufputz des Reimes. Daß sich diese Entwicklungsfortschritte im einzelnen und Kleinsten offenbaren, darin liegt, neben dem Vorteil der Meß- und

Zählbarkeit, gerade die größte Verläßlichkeit der Methode; in dem scheinbar Zufälligen steckt die sicherste Gesetzmäßigkeit und das Kleinste und Nebensächlichste bewahrt ihre Spuren am getreuesten. Die Psychoanalyse hat es unwiderleglich festgestellt, daß eben jene kleinen Details, die bei der Ausführung einer Tätigkeit mitunterlaufen, aber sich der bewußten Aufmerksamkeit ganz oder zum Teil entziehen, daß gerade diese „Symptomhandlungen" durch die jedesmalige im Seelenleben herrschende Konstellation aufs genaueste determiniert sind. So hat das freiere Formgefühl, das erstarkte Ausdrucksbedürfnis den Vers determiniert, auch in Einzelheiten der Silbenzählung, die dem Dichter gar nicht zum Bewußtsein gekommen sein müssen.

Die Nachzählungen sind von verschiedenen Forschern nach verschiedenen Gesichtspunkten angestellt worden. Wenn trotzdem die Resultate fast vollständig übereinstimmen, so verdienen sie schon deshalb die größte Beachtung.

Charles Bathurst teilte die Dramen nach der Versifikation in vier Klassen und reihte den „Tempest" in die vierte, späteste Klasse. Dr. W. A. Hertzberg untersuchte bei siebzehn Schauspielen das Verhältnis der elfsilbigen zu den regelmäßigen Versen und erhielt den kleinsten Prozentsatz bei „Loves Labours Lost" mit vier Prozent, den größten bei „Winters-Tale", „Cymbeline" und „Tempest", nämlich bei dem ersten 31·09 Prozent, bei den beiden anderen 32 Prozent. F. G. Fleay zählte die gereimten Versreden und fand sie am wenigsten zahlreich bei „Winters-Tale", wo ihre Anzahl zwei und bei „Tempest", wo sie Null beträgt (natürlich ohne die Lieder und Maskenspiele), während sich z. B. in „Coriolan" sowie bei „Anthony und Cleopatra" 42 Reimpaare finden. Am meisten Rücksicht auf die Entwicklung zur Freiheit von der Einengung des Gedankens durch den Vers nahm Prof. Ingram. Er prüfte Vers für Vers, die Zahl der *weak endings*, d. h. jener Endworte, die keinen Abschluß des Sinnes enthalten, sondern auf das erste Wort des nächsten Verses gebieterisch hinweisen, wie z. B. eine Präposition, auf die zu Beginn des nächsten Verses das dazugehörige Hauptwort folgt. Diese Überspringung des Versendes war vor Shakespeare unbekannt, und auch er hat sie sich

erst nach und nach angeeignet. Prof. Ingram gewann so eine Liste, bei welcher „Loves Labour Lost“ (mit den wenigsten *weak endings*) Nr. 1 trägt, „Perikles“ Nr. 28, „Tempest“ Nr. 29, „Cymbeline“ Nr. 30, „Winters-Tale“ Nr. 31.

Diese Untersuchungen weisen also einhellig darauf hin, daß der „Tempest“ den Schluß von Shakespeares Entwicklung bildet, d. h. zu seinen letzten Dramen gehört und mit „Winters-Tale“ und „Cymbeline“ in engster Beziehung steht. Über die Reihenfolge der Entstehung innerhalb dieser Gruppe können die *„metrical tests“* natürlich nichts mehr aussagen.

Einen wichtigen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Datums bilden die Zitate, mögen sie nun bewußte oder unbewußte Entlehnungen darstellen, insoweit sie damaligen Neuerscheinungen entnommen sind. Dies gilt für das berühmte Montaigne-Zitat, die Schilderung des staatlosen Idealstaates, die Shakespeare dem Gonzalo in den Mund legt (II. 1). Diese schließt sich mit einer auffälligen Übereinstimmung des Wortlautes an die Montaigne-Übersetzung des Florio an, die 1603 erschienen ist. Ob die Übersetzung nicht schon vorher handschriftlich verbreitet war und in dieser Form in Shakespeares Hand gelangt sein kann, oder ob die Unhaltbarkeit dieser Behauptung durch einen Druckfehler bewiesen wird, der nur in den späteren Originalausgaben[1] Montaignes vorkommt und von Florio übernommen wurde, darüber besteht allerdings ein Streit, in den wir uns glücklicherweise nicht einzumischen brauchen.

Der Name von Calibans Gott Setebos stammt aus einer schon 1577 erschienenen Schilderung von Magellaens Reise, wo der gefangene Patagonier *„cried upon their great devil Setebos to help him“* und, als das Kreuz über ihn geschlagen wird, *„shudenly cried out Setebos“*. Trinculos und Antonios Namen kommen im „Albumazar“ vor, einem Schauspiel, das 1614 zum erstenmal gedruckt, aber wahrscheinlich schon mehrere Jahre früher aufgeführt wurde.

1) Von der Ausgabe von 1600 angefangen steht *maneant* statt *manent* im I. Buch, Kap. 19.

Die Anrufung Prosperos (V. 1) ist eine stellenweise wörtliche Entlehnung aus Medeas Anrufung der Götter in Goldings Übersetzung des Ovid (Metamorphosen VII. 197—206). Da dieses Werk aber schon 1567 erschienen ist, ist die Tatsache für unsere Zwecke ohne Bedeutung.

Hingegen ist die Ähnlichkeit bemerkenswert, die zwischen den Worten Prosperos über das Scheinhafte des Daseins und einer Stelle der im Jahre 1603 gedruckten „Tragedie of Darius" des William Alexander, späteren Earl of Sterling, besteht, denn sie weist ebenso wie das Montaigne-Zitat auf eine Entstehung nach 1603 hin.

Die Erwähnung des Namens Bermudas wäre an und für sich ohne großes Interesse, da dieser Name seit den Entdeckungsfahrten von Sir Walter Raleigh und Sir Robert Dudley, also mindestens seit 1596 in England bekannt war. An diese Erwähnung des Namens schließt sich aber noch anderes, was weit über den Rahmen der Entlehnung oder Übernahme einer aus dem Zusammenhange gehobenen Einzelheit hinausgeht.

Bei der Pflanzung der Kolonie Virginia hatte sich im Jahre 1609 ein Zwischenfall ereignet, der in London großes Aufsehen erregte und kurz darauf eine ziemlich ausgedehnte Literatur hervorrief. Eine Flotte mit Auswanderern nach Virginien war unterwegs von einem Sturm ereilt und zerstreut worden. Das Admiralsschiff, an dessen Bord sich der Befehlshaber der Expedition, Sir George Somers, befand, blieb nebst einigen anderen verschollen und galt den übrigen, die ihr Ziel, die amerikanische Küste, erreichten, als verloren. Es war jedoch in der Nähe des Strandes der Bermudas gescheitert, ohne daß ein Menschenleben verloren ging, weil das Schiff wie durch ein Wunder zwischen zwei nahestehenden Felsen stecken blieb. Die Schiffbrüchigen fanden auf der als „Teufelseiland" verrufenen, wegen ihrer Stürme von den Seeleuten gemiedenen Insel zu ihrer Überraschung fruchtbaren Boden und ein herrliches Klima. Sie erneuerten ihren Proviant, zimmerten sich Flöße und erreichten mit ihnen glücklich ihre Kameraden in der neuen Kolonie. Die Nachricht, daß die als verloren Gemeldeten wohlbehalten angekommen seien, erregte in London die

größte Freude; im Jahre 1610 kamen einige der Geretteten in die Heimat und ihre Erlebnisse wurden in mehreren Schriften geschildert.

Das Material der auf diesen Gegenstand bezüglichen Schriften, unter denen sich die Berichte und Vorschläge des „Council“ für die Gründung und Regierung der neuen Kolonie, aber auch Verse (Newes from Virginia) befinden, ist mit Hinblick auf seine mögliche Verwendung im „Tempest“ gründlich gesichtet worden. Nur drei Schriften sind von Interesse, weil sie Züge enthalten, die für Shakespeare als Anregung gedient haben können.

Im Oktober 1610 erschien „A Discovery of the Bermudas, otherwise called the Isle of Divels“ von Silvester Jourdan. Mit dem Datum vom 8. November desselben Jahres ist im Stationers Register „A True Declaration“ eingetragen, die vom Council für Virginia ausging. Ein noch früheres Datum als diese beiden Schriften, nämlich das des 15. Juli 1610, trägt Stracheys „Letter of Reportory“. Dieser „Brief“ wurde allerdings erst viel später gedruckt; es ist aber keineswegs unwahrscheinlich, daß er dem Dichter schon im Manuskript vorlag, denn Strachey war Schriftsteller von Beruf und könnte mit Shakespeare persönlich bekannt gewesen sein. Diese sämtlichen Quellen stammen also aus der zweiten Hälfte des Jahres 1610. Daneben verdient noch eine kleine Schrift erwähnt zu werden, in der Rudyard Kipling erzählt, wie Shakespeare mit einem Matrosen, der den Schiffbruch des Sir George Somers mitgemacht hat, bekannt wird, sich von ihm beim Glase seine Erlebnisse schildern läßt und so die Anregung für die Anfangsszenen und die Lokalität des „Tempest“ erhält. Auch diese dichterisch supponierte mündliche Mitteilung müßte in die zweite Hälfte des Jahres 1610 verlegt werden.

Was hat nun Shakespeare den Berichten über die Expedition des Sir George Somers entnommen? Es wird gut sein, bei Beantwortung dieser Frage Vorsicht walten zu lassen. Sehr vieles, was als Übereinstimmung reklamiert wird, ist das unvermeidliche Beiwerk jeder Schilderung von Sturm und Schiffbruch, das im „Tempest“ sowohl, wie in jenen Schriften, wie auch in der ebenfalls als Vorbild genannten Übersetzung des „Rasenden Roland“ von Harrington wieder-

kehrt und wahrscheinlich bei den meisten Berichten über derartige Ereignisse nicht fehlt. Schwarze Wolken, hochgehende Wogen, Geheul des Sturmes und Geschrei der Mannschaft bedeuten nichts, höchstens läßt sich das Elmsfeuer, das in Stracheys „Letter" und in Harrisons Übersetzung erwähnt wird,[1] mit der Schilderung Ariels (I. 2) in Beziehung setzen. Die Übereinstimmung, die darin liegt, daß im „Tempest" wie bei dem Schiffbruch Somers das Schiff, auf dem sich der Träger der höchsten Autorität befindet, von den anderen getrennt wird und seine Besatzung, während sie für verloren gilt, durch eine wunderbare Landung auf einer Zauberinsel gerettet, wieder zu der übrigen Flotte stößt, läßt sich auch nicht sehr hoch werten. Dieses Detail lag für Shakespeare schon im Stoff enthalten, denn er konnte doch das Schiff, das einen König trägt, nicht unbegleitet sein lassen, während er für die eigentliche Handlung natürlich nur ein Schiff brauchen konnte. Der „Tempest" stimmt mit diesen Berichten auch darin, daß die Gestrandeten das Klima und die Fruchtbarkeit der Insel über alle Erwartungen günstig finden. Aber dieser Zug kehrt auch, zusammen mit dem Schiffbruch an derselben Küste und der Rettung, in folgender Erzählung wieder: „Das Schiff, worauf er überging, scheiterte an einer kleinen, unbewohnten bermudischen Insel und von dem Schiffsvolk ersoff, außer der Familie des Predigers, fast alles. Der Prediger fand diese Insel so angenehm, so gesund, so reich an allem, was zur Unterhaltung des Lebens gehört (vgl. Tempest II., 1. ‚Hier ist alles zum Leben Dienliche vorhanden — Richtig ausgenommen Lebensmittel'), daß er sich gerne gefallen ließ, die Tage seiner Wallfahrt daselbst zu beschließen. (Vgl. Tempest V., 1. ‚Hier laßt mich immer leben'.)" Trotzdem läßt sich ein Zusammenhang zwischen diesen Zeilen auf der einen und dem Schiffbruch des Jahres 1609 oder dem „Tempest" auf der anderen Seite nicht behaupten, denn sie stehen in den „Axiomata wider den Herrn Pastor Goeze in Hamburg" von G. E. Lessing. Noch weniger Gewicht möchte ich der Ähnlichkeit zwischen der Tochter des Indianerhäupt-

1) *And black thick clouds, that with the storme did rise From hence sometime great ghastly flames did sparke.*

lings Powatan und der unvergleichlichen Miranda beilegen. Wenn sich aber die Übereinstimmung in den Einzelzügen auch als schattenhaft erweist, so bleibt der Eindruck der allgemeinen Anregung, die Shakespeare aus jenen Quellen empfing, doch ungemindert bestehen. Schon die Verwendung der beiden fremden Ausdrücke, *„Setebos“* und *„still vexed Bermouthes“* beweist, daß der Dichter damals in den Gedankenkreis jener Reisebeschreibungen eingetreten ist und sich Material und Anregung von dorther verschafft hat. Die ziemlich willkürliche Verflechtung der Bermudas in die Zwiesprache zwischen Prospero und Ariel weist darauf hin, daß er mit dieser Anspielung einen bestimmten Zweck verfolgte, der nur die Benützung ihres Aktualitätswertes sein konnte. Nimmt man dies aber als gesichert an, so erhält zwar nicht irgend ein Einzelzug, aber der ganze Komplex von Ähnlichkeiten und Anklängen hinreichende Bedeutung, um die Behauptung zu rechtfertigen, daß die Berichte über den Schiffbruch auf den Bermudas dem Dichter vorgelegen sein müssen, als er den „Tempest“ schrieb, so daß dieser keinesfalls vor der zweiten Hälfte des Jahres 1610 entstanden sein kann.

Malone, einer der frühesten Shakespeareforscher, wies auch noch auf eine andere Aktualität hin, die seiner Meinung nach mindestens auf die Titelgebung des Werkes einen Einfluß ausgeübt haben dürfte, nämlich auf den großen Sturm, der in England in den Monaten Oktober bis Dezember 1612 herrschte. Das Werk, so meint er, könnte schon vollendet gewesen sein, als Shakespeare sich bewogen fühlte, es nach dem großen Naturereignis zu benennen. Er verlegt demnach die Entstehung des „Tempest“ in das Jahr 1612, bis er späterhin seine Ansicht änderte und das Werk in unmittelbarem Zusammenhang mit der Nachricht von der Errettung des Sir George Somers brachte. Er fügt hinzu: *„as I know that it had, ‚a being and a name‘ in the autumn of 1611 the date of the play is fixed and ascertained with uncommon precision, between the end of the year 1610 and the autumn of 1611, and that it may with great probability be ascribed to the spring of the latter year‘.“* Leider gibt Malone die Quelle nicht an, aus der er das positive Wissen schöpfte, daß der „Tempest“

im Herbst 1611 „Namen und Bestand" besessen habe. Da er als sehr zuverlässig gilt und zu Beginn des vorigen Jahrhunderts in den Archiven, die er durchsuchte, vielleicht noch Aufzeichnungen vorhanden waren, die seitdem in Verlust geraten sind, verdient seine Feststellung trotz ihrer Unvollständigkeit Beachtung.

Wir haben uns bis jetzt mit jenen Kennzeichen der Entstehungszeit beschäftigt, die das Werk in sich selbst enthält; ehe wir auf die Gruppe der aus anderen Federn stammenden Aufzeichnungen und Anspielungen übergehen, müssen wir uns mit der Hypothese eines Forschers, des Rev. Josef Hunter, auseinandersetzen, der den „Tempest" in das Jahr 1596 verlegt, in Widerspruch mit so ziemlich allen übrigen Datierungen, die das Werk frühestens im Jahre 1610 entstanden sein lassen.

Hunter geht von der bekannten Stelle in „Palladis Tamia" von Francis Meres (erschienen 1598) aus, in welcher nebst anderen Werken Shakespeares dessen „Loves Labours lost" und „Loves Labours wonne" aufgezählt werden. Das zweite Werk ist, wie allgemein angenommen wird, nicht etwa verloren gegangen, sondern unter einem veränderten Titel in die Folioausgabe übergegangen und nach Ansicht Hunters ist dieser neue Titel der „Tempest" und das Drama, das ihn trägt, eben jenes „Loves Labours wonne". Hunter beruft sich darauf, daß der wesentliche Inhalt des „Tempest" die Werbung Ferdinands um Miranda sei; sie wird von Erfolg gekrönt, weil Ferdinand sich aus Liebe demütigt und die unedle Arbeit des Holzschleppens verrichtet. So gewinnt er durch seine Mühe den Preis der Liebe. Man hat gegen diese Ansicht eingewendet, Ferdinand verrichte keine „Liebesmühe", weil er von Prospero unterjocht worden sei und auf alle Fälle seinen Befehlen gehorchen müsse. Das ist ganz falsch; allerdings lähmt Prospero den Ferdinand zuerst, aber später, als er ihn an die Arbeit ruft, gibt er ihm die Freiheit der Bewegung wieder — wenigstens muß Ferdinand sich völlig frei glauben. Freilich hat er die Macht Prosperos kennen gelernt, aber wenn er es unterläßt, sich noch einmal gegen ihn aufzulehnen, so geschieht es nicht aus Unvermögen oder Mutlosigkeit, sondern weil

er sich dem Vater der Geliebten nicht entgegenstellen will und es vorzieht, ihr zuliebe sein Joch auf sich zu nehmen.

> . . . und trüg so wenig wohl
> Hier diese hölzerne Leibeigenschaft
> Als ich von einer Fliege mir den Mund
> Zerstechen ließ'. — Hört meine Seele reden!
> Den Augenblick, da ich euch sahe, flog
> Mein Herz in euern Dienst: da wohnt es nun,
> Um mich zum Knecht zu machen: Euretwegen
> Bin ich ein so geduldiger Taglöhner. (III. 1.)

Wenn er nicht wirklich davon überzeugt ist, er habe die Arbeit freiwillig auf sich genommen, wenn er einfach dem Zwang Prosperos gehorchte, dann wären diese Worte eine alberne Prahlerei; durch eine solche Auffassung würde der Charakter des Ferdinand in grotesker Weise entstellt. Hunter kann sich auch auf die Worte Prosperos berufen:

> All deine Plage
> War nur die Prüfung deiner Lieb' und du
> Hast deine Probe wunderbar bestanden.

Es kann kein Zweifel bestehen, das Stück hätte mit vollem Recht „Loves Labours wonne“ genannt werden können, aber daraus folgt noch keineswegs, daß es wirklich so genannt wurde. Die übrigen Argumente Hunters sind hinfällig. Er beruft sich auf eine angebliche Anspielung auf den „Tempest“ im Prolog zu Johnsons 1598 gespielten „Every Man in his Humour“, aber diese Anspielung bezieht sich wahrscheinlich auf die Königsdramen und außerdem ist der Prolog in der Quartoausgabe des Stückes von 1601 noch nicht enthalten, sondern erst im Folio von 1616. Um die Titelfrage richtig zu würdigen, muß man sich vergegenwärtigen, daß es damals mit der Namengebung keineswegs sehr genau genommen wurde; man wollte einfach eine deutliche und einprägsame Kennzeichnung haben, und so wurde manches Stück, wie „Twelfth Night“ und „Midsummer-nights-Dream“, nach dem Zeitpunkt der Erstaufführung benannt. Wie wenig streng

fixiert die Titel waren, geht aus den Rechnungen des Master of the Revels vom Jahre 1613 hervor. Wir finden da einen „Hotspur", offenbar eine unrichtige — denn nicht Percy, sondern der Prinz ist der Held — aber zur Vermeidung von Verwechslungen viel bequemere Bezeichnung des I. Teiles von „Heinrich IV.", ferner ein „Benedict and Beatteris", womit doch nur „Much ado about Nothing" gemeint sein kann. Schließlich ist mit „Labours" gewiß nicht bloß eine physische Arbeit, wie das Holzschleppen gemeint, sondern, wie das Gegenstück „Loves Labours lost" klar beweist, jede Art von Liebesmüh'. Dann kann der Titel aber nicht bloß auf den „Tempest" angewendet werden, sondern fast auf jedes Stück, wo nach einigen Schwierigkeiten Held und Heldin „sich kriegen". Dies trifft auch in vollem Maße für „All's well that ends well" zu, das heute in ziemlich allgemeiner Übereinstimmung für das ehemalige „Loves Labours wonne" gehalten wird. M. A. E. Brae, der dieses Stück in „Much ado about Nothing" wiederfindet, Craik und Hertzberg, die „The Taming of a Shrew" dafür in Anspruch nehmen, können sich ebenfalls darauf berufen, daß der angebliche frühere Titel sehr gut zu diesen Lustspielen paßt. Er paßt eben nahezu für jedes Lustspiel und ließe sich ebenso zwanglos zur Bezeichnung von „Twelfth Night" verwenden, wo der Liebesmühe Violas um den Herzog, Olivias um Viola der Preis gewährt wird, wie für „As you like it", wo Orlandos Dienst bei dem mutwilligen Pagen durch die Hand Rosalindens belohnt wird. Die Folgerungen, die Hunter hinsichtlich des Titels zieht, gehen viel zu weit, und alle übrigen Kennzeichen sprechen gegen seine Anschauung.

Die erste Erwähnung des „Tempest" in der zeitgenössischen Literatur findet sich ziemlich spät. Es ist in einem Stück von Ben Jonson, der Shakespeares Freund war und mit ihm, wie wir aus ziemlich verläßlicher Quelle durch Schilderung ihrer Witzgefechte wissen, im persönlichen Verkehr auf einem Neckfuß stand, der sich auch in die Literatur hinein fortsetzte. Johnsons Anspielungen und Scherze fielen, seiner Natur gemäß, etwas massiv aus, und so heißt es im Epilog zu seinem Bartholomew's fair: *„If there be never a Servant monster*

i' the Fair, who can help it, he says? nor a nest of Anticks? He is loth to make nature afraid in his Playes like those that beget Tales, Tempests and such like drolleries.“ „*Servant-monster*“ wird bekanntlich Caliban im Sturm genannt; „*nest of anticks*“ ist eine Anspielung auf die Tänze in „Winters-Tale“; daß dann unmittelbar darauf Tempest und Tale genannt wird, macht jeden Zweifel an dem Sachverhalt unmöglich.[1]

Die amtlichen Aufzeichnungen lassen uns den „Tempest“ noch etwas weiter zurückverfolgen als in das Jahr 1614. Von den zwei dabei in Frage kommenden Dokumenten ist das eine allerdings als Fälschung erkannt worden, die aber auch noch als Fälschung eine gewisse Beachtung verdient. Sie wurde nämlich nicht von einem gewöhnlichen Schwindler unternommen, sondern von einem Manne, der als Forscher einen geachteten Namen besaß, von Peter Cunningham, dem Schatzmeister der englischen „Shakespeare Society“. Dieser wollte 1842 in dem Archiv von Somerset-House in zwei Büchern, welche die Rechnungen für die Theateraufführungen bei Hofe (Revel Accounts) aus den Jahren 1600 bis 1605 und 1611 bis 1612 enthielten, ein paar lose Blätter gefunden haben, auf denen sich Aufzeichnungen über acht bei Hofe gespielte Stücke von „Shaxberd“ befanden, darunter auch die Notiz aus dem Jahre 1611: „By the Kings Players: *Hallomas nyght was presented at Whithall before the Kings Maj, a play called the ,Tempest‘.*“ Die Fälschung wurde im Jahre 1868 aufgedeckt, doch halten es manche Forscher für möglich, daß Cunningham, der zu den Papieren Malones Zutritt besaß, die Fälschung in Kenntnis der von jenem verschwiegenen Beweise für

1) Nur Gifford, ein Biograph Johnsons, hat es versucht, der Stelle einen anderen Sinn zu geben, indem er darauf hinwies, daß „*drolleries*“ Puppenspiele bedeuten und „*Servant-monster*“ das abgerichtete Wundertier auf den Jahrmärkten genannt wurde — worauf sich übrigens Stephano im „Tempest“ zu beziehen scheint. Gifford übersieht dabei nur, daß die Maske im „Tempest“ selbst „*a living drollery*“ genannt wird (III. 5.), und daß es doch kein Zufall sein kann, wenn dieselbe Stelle ein so auffälliges Wortgebilde wie „*Servant-monster*“ und gleich darauf den Titel des Stückes, in dem davon Gebrauch gemacht wird, enthält.

die Entstehung des „Tempest" im Jahre 1611 ausübte und so, wenn auch auf betrügerische Weise, den wahren Sachverhalt wiedergegeben hat.[1]

Die Authentizität der zweiten Aufzeichnung, des sogenannten „Vertue Manuskripts", wird nicht angezweifelt. Es enthält die Abrechnung des Oberkämmerers Jakobs I. über den auf Anweisung des Geheimrates vom 20. Mai 1613 an John Heminge für Aufführungen bei Hofe gezahlten Betrag. Es sind darin sechs Dramen von Shakespeare neben solchen anderer Autoren genannt, im ganzen vierzehn Schauspiele, und mitten darunter auch der „Tempest". Die Aufführungen bildeten einen Teil der Hochzeitsfeier anläßlich der Vermählung der Tochter Jakobs, Elizabeth, mit dem Kurfürsten von der Pfalz, wie aus der Bemerkung *„for presentinge before the Princess Highness Lady Elizabeth, the Prince Pallatyne Elector"* hervorgeht.

Am 14. Februar 1613 fand die Hochzeit statt, am 10. April verließ das junge Paar Whitehall, um sich vierzehn Tage später nach Holland einzuschiffen. Zwischen diesen beiden Daten fanden wahrscheinlich die Aufführungen statt.

Die Vermutung lag nahe, es sei die erste Erwähnung einer Aufführung des „Tempest" bei Gelegenheit dieser Hochzeit mehr als ein Zufall; eine Reihe von Gründen wurde angeführt, um darzutun, daß ein ursächlicher Zusammenhang bestehe, mit anderen Worten, daß der „Tempest" aus Anlaß und zur Verherrlichung dieser Vermählung im königlichen Hause geschrieben sei. Tieck war der erste, der diese Hypothese aussprach: „Ich vermute, daß der ‚Sturm' in demselben Jahre 1613 mit der Eröffnung des größeren Sommertheaters, des Globus im Southwark, gegeben wurde, als die Erinnerung der Vermählung und ihrer Feierlichkeiten noch frisch im Gedächtnis der

1) Furneß sagt darüber: *„The dates of 1611 are given for performances of ‚The Tempest' in the Revels Accounts forged by Peter Cunningham. That sixty years before Cunningham offered his forgery for sale to the Britisch Museum, Malone should have said, that he knew these dates to be true, deepens the mystery involved in these forged ‚Revels Accounts', whereof their Ms. record is as unquestionable forged as their dates seem to be unquestionable true."*

Zuschauer und alle Anspielungen verständlich waren, um mit Liebe aufgenommen zu werden. Denn diese Vermählung des jungen Ferdinand, die weite Reise, die Segenswünsche, vornehmlich die feierlichen Worte des biederen Gonzalo, sollten gewiß ebenso viele Glückwünsche für den Pfalzgrafen und die Prinzessin Elizabeth sein. Deshalb nimmt auch die Maske einen so großen Raum ein.“ Tieck scheint also die Tatsache der Aufführung bei Hof noch gar nicht gekannt zu haben, die inneren Gründe allein waren für seine Annahme ausreichend. Spätere Autoren, vor allem Garnett[1] und Brandes, haben sich ihm angeschlossen und seine Argumentation erweitert.

Zunächst fällt beim „Tempest“ die außerordentliche Kürze in die Augen, die ihn für ein Festspiel sehr geeignet erscheinen läßt. Dem läßt sich allerdings erwidern, daß er bei jener Rechnungslegung des Oberkämmerers mitten unter andere Dramen gestellt wird, denen diese Eigenschaft abgeht, die damals auch nicht neu und gewiß nie als Vermählungsfeststücke gedacht waren, wie z. B. Othello. Weit schwerer zu entkräften ist der Hinweis auf die Masques, d. h. die Zwischenspiele, die mit Gesang, Tanz und Ausstattungspracht dazu dienen sollen, die Zuschauer zu ergötzen, ohne daß sie in engem Zusammenhang mit der Handlung des Stückes stehen müssen. Es ist wohl richtig, daß solche Masques auch bei gewöhnlichen Theaterstücken eingeflochten wurden, aber es ist gewiß ein Ausnahmsfall, wenn die Ökonomie eines Stückes gleich zwei solcher „Masques“ verträgt, wie es beim „Tempest“ der Fall ist (III_3, IV_1).

Die Masque im vierten Akt nimmt soviel Raum ein, daß ohne sie fast gar nichts übrig bliebe; der ganze Rest des Aktes ist eigentlich nur ein Rahmen für das Maskenspiel, dieses selbst sein eigentlicher Inhalt und Zweck. Dabei ist es sehr deutlich fühlbar, daß die Glückwünsche der Göttinnen sich nicht bloß an das Paar auf der Bühne, sondern an ein erlauchtes jungvermähltes Paar unter den Zuschauern richten, ganz ebenso wie die Segensworte des Oberon und seiner Elfenscharen im „Midsummernights-Dream“. Überhaupt

1) Dr. Garnett, Universal Review, April 1889.

besteht im Aufbau des „Tempest“ eine Ähnlichkeit mit diesem Jugendwerk, das unzweifelhaft zur Verherrlichung einer Heirat geschrieben wurde. Wie in jenem, teilen sich hier die Figuren in drei Gruppen: die Geisterwelt, dann die fürstliche Sphäre, in der die Liebesabenteuer und andere Menschlichkeiten sich abspielen, und schließlich die Clowns mit ihrer einseitigen, komischen Beschränktheit. Wie dort Oberon und Puck ist hier Prospero mit seinen Dienern Ariel und Caliban das Band, das die drei Welten miteinander verbindet. Noch eines ist für den „Midsummernights-Dream“ bezeichnend: Die geringe Orts- und Zeitveränderung, da sämtliche Szenen entweder in der Stadt oder in ihrer unmittelbaren Nähe und in einem Zeitraum von drei Tagen sich abspielen. Das ist bei Shakespeare ungewöhnlich und müßte besonders bei einem Stück der letzten Periode Erstaunen erwecken, da im „Perikles“ und auch in dem eng verwandten „Winters-Tale“ mit Ortsveränderungen von Böhmen nach Sizilien, von Sizilien nach Delphi nicht gespart wird, und zwischen dem dritten und vierten Akt mehr als anderthalb Jahrzehnte liegen. Im „Tempest“ ist aber die Einheit noch strenger gewahrt, als in dem älteren Hochzeitsdrama, denn die ganze Handlung nimmt nur drei Stunden in Anspruch und spielt ausschließlich auf der Insel Prosperos und dem an ihrer Küste scheiternden Schiff. Eine solche Beschränkung scheint aber sehr gut für ein Stück zu passen, das zur Feier einer Vermählung, zur Unterhaltung der Festgäste geschrieben, ihnen nur eine anmutige Zerstreuung bieten, aber nicht zu solcher Hingabe an den kühnen Flug der Phantasie zwingen will, wie sie ein Theaterbesucher leistet. Die festlich gestimmte Menge im Prunksaale von Whitehall soll nicht gezwungen werden, sich über Ort und Zeit hinwegzudenken, sie soll auch während des Spieles des frohen Anlasses eingedenk bleiben können. So erklärt es sich auch, daß es im „Tempest“ sehr wenig Handlung und fast gar keine Spannung gibt. Schon zu Anfang hören wir von Prospero, daß alle seine Feinde in seiner Gewalt sind, und wir wissen, daß er diese Gewalt zu benützen versteht. Es handelt sich von da an gar nicht mehr um das Was? sondern nur um das Wie?, daß nämlich die

jedem Zuschauer selbstverständliche Entwicklung auf graziöse und unterhaltsame Art durchgeführt werde.

Auch die inhaltlichen Übereinstimmungen mit dem festlichen Anlaß und seinen Personen lassen sich nicht verkennen. Der weise Magier Prospero ist ein Kompliment für Jakob I., der so stolz auf seine wissenschaftliche Bildung und insbesondere auf seine Kenntnis des Hexen- und Zauberwesens war, über das er sogar ein Buch geschrieben hatte. Durch den edlen Freier, der um die Tochter des Inselfürsten wirbt und sie hinwegführt, wird auf den jungen Gemahl der Prinzessin Elizabeth angespielt. Brandes sieht auch noch ein anderes Ereignis im „Tempest“ widergespiegelt. Kurz vor der Vermählung, am 6. November 1612, war Henry, Prinz von Wales, der älteste Sohn des Königs, gestorben. In den Klagen Alonzos um den totgeglaubten Ferdinand erblickt Brandes die Bekundung der Teilnahme Shakespeares mit Jakobs Vaterschmerz. Mich würde dieser Zug eher veranlassen, alle Gründe in den Wind zu schlagen und der Ansicht, daß der „Tempest“ für diese Hochzeit geschrieben sei, entgegenzutreten. Läßt sich etwas Taktloseres denken, als einem Vater den Verlust, den er soeben erlitten hat, durch die Situation auf der Bühne möglichst deutlich vor Augen zu führen, die eben verheilende Wunde mit roher Hand aufzureißen? König Jakob war übrigens bei jener höfischen Aufführung des „Tempest“ nicht zugegen, wahrscheinlich schloß er sich eben wegen jenes Trauerfalles von den Festlichkeiten aus. Die Anstößigkeit einer beabsichtigten Parallele wird noch greller, wenn man die Worte des Sebastian (II, 1) bedenkt, in denen er dem Vater die Schuld am Tode des Sohnes gibt, weil er darauf bestanden habe, die Tochter außer Landes, über See zu verheiraten. Diese Worte können unmöglich eigens zur Feier der Hochzeit einer Braut gedichtet sein, die eben den Bruder verloren hat und im Begriff steht, ihrem Gatten über das Meer in ein fernes Land zu folgen.

So ziemlich alle Shakespeareforscher stimmen darin überein, daß der „Tempest“ aus äußeren und inneren Gründen des Dichters letztes Werk sei. Der Zwiespalt besteht nur darin, daß die überwiegende

Mehrheit, dem Beispiel Malones folgend, als Entstehungszeit die Monate vom Herbst 1610 bis zum Sommer 1611 annimmt, während jene Gruppe, die ihn als zur Vermählung der Prinzessin Elizabeth verfaßt ansieht, ihn notwendigerweise auf das Ende des Jahres 1612 verlegen muß. So gut die Gründe auch sind, die dafür sprechen, daß die Aufführung bei einer fürstlichen Hochzeit dem Dichter bei der Komposition seines Werkes vorschwebte, so steht — abgesehen von dem Mißklang durch den Hinweis auf den Tod des Prinzen Heinrich — noch ein anderes, schwerwiegendes Argument der Verlegung auf das Ende des Jahres 1612 oder den Anfang 1613 entgegen.

Dem „Tempest" ging „Winters-Tale" unmittelbar vorher; das beweist nicht nur die äußere und innere Verwandtschaft, sondern auch, daß die sämtlichen Kennzeichen für die Datierung darauf hindeuten, daß „Winters-Tale" das späteste der Shakespeareschen Stücke war, nur eben den „Tempest" ausgenommen. Einzelne Forscher versetzen es sogar an dessen Stelle an den Schluß von Shakespeares Schaffen. Nun muß „Winters-Tale" im Winter 1610/1611, und zwar spätestens in den ersten Monaten des Jahres 1611 entstanden sein, denn aus den Aufzeichnungen des Astrologen Dr. Foreman geht hervor, daß er bei einer Aufführung dieses Stückes zugegen war, die am 15. Mai 1611 im Globe-Theater stattfand und die keineswegs eine Erstaufführung gewesen sein muß. Wer den „Tempest" als Hochzeitsstück, geschrieben zur Feier der Vermählung des Kurfürsten von der Pfalz, ansieht, muß eine fast zweijährige Pause in Shakespeares dramatischer Produktion annehmen, die er nur unterbrochen hätte, um dann vollständig zu verstummen.

Unmöglich ist eine solche Annahme allerdings nicht, aber sie steht im Widerspruch mit dem Rhythmus, in dem sich sonst das Schaffen des Dichters vollzog. Shakespeare steht an der Spitze der Poeten, die imstande waren, „die Poesie zu kommandieren". Ein Abwarten der Inspiration hat er gewiß kaum gekannt, eher mag ihn die übergroße Fülle seiner Gestaltungskraft gequält haben. Nur so ist es verständlich, daß er, der Schauspieler, Direktor und vielgeplagte Geschäfts- und Gesellschaftsmensch in wenig mehr als zwei Jahrzehnten

diese Fülle von Dramen schaffen konnte — von den kleinen Epen und Sonetten, von den Werken anderer Dichter, die er zur Aufführung zurechtstutzte, ganz zu geschweigen. In vierzehn Tagen soll er die „Lustigen Weiber“ geschrieben haben und die Herausgeber des Folio berichten, seine Manuskripte hätten selten auch nur die kleinste Korrektur gezeigt. Diese Leichtigkeit des Schaffens war ihm eine willkommene Hilfe — nicht zur Erlangung literarischen Ruhmes, denn er hat wohl seine epischen, aber keines seiner dramatischen Werke zum Druck befördert, sondern zum Erwerb von Vermögen und sozialer Stellung. Die Teilhaberschaft an einem Theater war ein außerordentlich einträgliches Geschäft, aber als Schauspieler hätte er sich kaum zu einem solchen Posten aufgeschwungen, wäre ihm nicht die Fähigkeit zu Gebote gestanden, jedes Jahr ein bis zwei erfolgreiche Bühnenstücke zu schreiben. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß er diese durch so viele Jahrzehnte geübte Tätigkeit unterbrochen und — sei er nun in London weilend oder schon nach Stratford heimgekehrt — nach zweijähriger Pause einem Hoffest zuliebe wieder aufgenommen habe. Viel wahrscheinlicher ist es, daß er die Feder erst hinlegte, als er sich von allen seinen Berufsbeziehungen losgelöst hatte, um von nun an das Leben eines Landedelmannes zu führen, sie aber dann in seiner neuen Existenz nicht wieder aufnahm, es sei denn, um einem jungen Kollegen mit Rat und Tat beizustehen. Mit dieser Annahme stimmen die übrigen Anhaltspunkte für die Datierung überein, insbesondere auch die Beziehungen zu Somers Expedition, die alle auf das Jahr 1611, nicht auf das Ende von 1612 verweisen. Nicht allzulange nach Vollendung des „Winters-Tale“, also noch im Laufe des Jahres 1611, so müssen wir vermuten, setzte Shakespeare sein ununterbrochen weiterströmendes Schaffen fort und schuf den „Tempest“.

In diesem Falle wäre also der „Tempest“ kein Hochzeitsstück; er wurde nur zufällig mit mehreren anderen älteren Stücken zusammen bei der Hochzeit aufgeführt. Es bleibt aber quälend, daß so viele bedeutungsvolle Merkmale das Stück als eigens zu dem Zweck geschaffen, dem es bei jener Aufführung diente, zu kenn-

zeichnen scheinen. Gibt es kein Mittel, um diesen Zwiespalt zu beseitigen?

Ich glaube dieses Mittel gefunden zu haben, und es scheint mir kein bloßer Verlegenheitsausweg, da dadurch auch auf den Stoff und die Vorgeschichte des „Tempest" ein neues Licht geworfen würde.

Schon längst vor der Verehelichung der Lady Elizabeth hatten, wie das bei einer Prinzessin selbstverständlich ist, Verhandlungen mit Bewerbern um ihre Hand stattgefunden. Ihre Ehe ist übrigens wirklich eines der bedeutsamsten Ereignisse in der Geschichte Englands, denn durch die Abstammung von ihr begründete das Haus Hannover seine Rechte auf den englischen Thron, den es seit 1714 bis heute inne hat. Unter ihren Bewerbern befand sich der Dauphin von Frankreich, Moriz von Oranien, Philipp III. von Spanien, weitaus die bedeutsamste Gestalt aber war Gustav Adolph, der spätere Held des Dreißigjährigen Krieges, der gerade damals (im Oktober 1611) den durch den Tod seines Vaters, Karl IX., leer gewordenen Thron bestieg. Gustav Adolph übernahm als Erbe seines Vaters den Krieg gegen den König Christian von Dänemark. Jakob I. von England vermittelte zwischen den beiden Gegnern, aber erst im Jahre 1613 kam der Friede von Knäred zustande. Wäre es zur Eheschließung mit der Lady Elizabeth gekommen, so hätten die Feindseligkeiten gewiß viel früher, eben durch diese Eheschließung ihr Ende gefunden, denn Elizabeths Mutter, Anna, war die Schwester des dänischen Königs Christian IV. Diese Heirat hätte also eine Friedensstiftung bedeutet; die Analogie mit dem „Tempest" ist aber noch viel enger, denn der Ahne Gustav Adolphs, Gustav Wasa, hatte das dänische Königshaus, also die Voreltern der Lady Elizabeth, aus Schweden vertrieben und selbst die Krone aufgesetzt. Die Ehe zwischen Gustav Adolph und Elizabeth wäre also das genaue Vorbild des im „Tempest" zwischen Ferdinand und Miranda geschlossenen, von Prospero (Iames) gesegneten Bundes. Bei dieser nordischen Heirat konnte die Erinnerung an die „einzige romantische Episode im Leben des prosaischesten Mitgliedes einer sehr poetischen Familie" leicht mitunterlaufen. Als Anna von Dänemark, König Jakobs Braut, zur Hochzeit nach England fuhr, wurde ihr

Schiff vom Sturm in einen norwegischen Hafen verschlagen und man fürchtete seinen Verlust. Jakob fuhr aus, um sie zu suchen; er fand die Braut und brachte sie im Triumph nach Hause. Damit wäre also auch die Anknüpfung an das Seesturm- und Schiffbruchsabenteuer des „Tempest“ gegeben. War des Dichters Blick einmal auf das Haus Wasa gelenkt, so fand er dort den Thronraub durch den jüngern Bruder in mehr als einem Falle. Gustav Adolphs Vater, Karl IX., war, wie Antonio für Prospero, Reichsverweser für seinen Bruder Sigismund gewesen und hatte, wie Antonio, den Bruder vom Thron gestoßen, um ihn selbst zu besteigen. Etwas von all diesen Dingen, vor allem aber die Beilegung eines unseligen Zwistes um eine geraubte Krone durch die Heirat zwischen den Kindern des entthronten und des neugekrönten Fürsten scheint sich im „Tempest“ deutlich widerzuspiegeln.

Wir wissen leider nicht, wie weit die Verhandlungen bei der Bewerbung Gustav Adolphs um die Hand Elizabeths gediehen sind. Sicher ist nur, daß sie im Jahre 1611 stattfanden; durch den Tod Karls IX., der dessen jugendlichen Sohn zum König von Schweden machte, erhielten sie vielleicht eine verstärkte Bedeutung. Denn einerseits mußte der König ein willkommenerer Schwiegersohn sein als der Kronprinz, und anderseits bemühte sich Gustav Adolph vom Tage seiner Thronbesteigung an um die Beendigung jenes Krieges mit Dänemark, und dazu war die Ehe mit der Tochter Jakobs, der mit seinem Schwager Christian sehr innig befreundet war, der beste Weg. Shakespeare, der als Mitdirektor der „Kings players“, als „Hofschauspieler“ gewiß nicht ohne höfische Beziehungen war, mag vor oder nach dem Oktober 1611 von der wahrscheinlich bevorstehenden Vermählung Elizabeths mit dem siebzehnjährigen schwedischen Thronfolger — oder König — gehört haben. Das Motiv der feindlichen Brüder, von denen der jüngere den älteren um sein Erbe bringt, lag ihm, wie wir sehen werden, schon längst nahe, er hatte es in seinem Schaffen oft genug gebraucht. Hier fand sich eine neue, versöhnende Lösung; das mag ihn gereizt haben, und so entstand der „Tempest“.

Man muß dabei allerdings die Vorstellung fernehalten, als habe der Dichter nur eine allerhöchste Vermählung abgewartet, um sie

durch ein Gelegenheitsstück feiern zu können. Shakespeare war kein Hofmann: die Anspielungen auf die Tugenden der Herrscher und die Schmeicheleien, die der damalige Brauch verlangte, sind bei ihm sehr selten, viel seltener als sich nach seiner bevorzugten Stellung bei Hofe erwarten ließe. Nach Aussage seines Kollegen John Sacy ging er nur sehr ungern zu Hofe *„if invited to court, he was in payne"*. Ich will damit gar nicht versuchen, dem Dichter einen Zug von „Männerstolz vor Fürstenthronen" anzuschminken; soweit wir seine Lebensziele kennen, überwog bei ihm einfach der Welt- und Geschäftsmann den Höfling. Der Hof galt ihm nur als Mittel zum wichtigsten Zweck: Geld zu erwerben und den Glanz seines Hauses wieder herzustellen.

Als er, durch jene Gerüchte über die bevorstehende Vermählung angeregt, ein Stück zu schreiben begann, nahm er allerdings in verschiedenen Einzelheiten darauf Rücksicht, daß das Werk zur Festaufführung bei einer fürstlichen Vermählung geeignet sei. Aber er ging keineswegs so weit, alles diesem einen Zweck unterzuordnen und einen Prolog für einen Polterabend zu schreiben. Wenn er also auch auf den Brautvater, auf den Hergang der Vermählung und ihre Folgen Anspielungen einstreute, so blieben diese so unvordringlich, daß sie einer anderen Verwendung nicht entgegenstanden. Als es dann im Jahre 1611 zur Vermählung nicht kam, ließ Shakespeare sein Drama, dessen Aufführung für ihn eine erhebliche Einnahme bedeutete, wohl nicht im Schreibtisch liegen, sondern brachte es auf seiner Bühne zur Darstellung. Ein Jahr später kam der „Tempest" zusammen mit älteren Shakespeareschen Werken zu der Verwendung, für die er ursprünglich beabsichtigt war, ohne daß jene Züge, die nun nicht mehr paßten, retouchiert wurden, wie etwa die Anspielungen auf einen jüngstverstorbenen Königssohn und auf das Alter der Prinzessin. Miranda, die Vertreterin der fürstlichen Braut auf der Bühne, ist, wie aus I, 2 hervorgeht, 15 Jahre alt, und ebenso viele Jahre zählte die im Jahre 1596 geborene Prinzessin Elizabeth gerade im Jahre 1611, in welchem der „Tempest" nach der hier dargelegten Ansicht mit Hinblick auf sie verfaßt wurde — eine Übereinstimmung, die in diesem Zusammenhang doch nach mehr als bloßen Zufall aussieht.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß eben damals ein historisches Ereignis die Gemüter erregte, das mit der Vorgeschichte des „Tempest“ große Ähnlichkeit hat. Diese Ähnlichkeit — es handelt sich um den „Bruderstreit im Hause Habsburg“ — wird dadurch sehr vertieft, daß die Hauptperson, der kaiserliche Einsiedler am Hradschin, in einzelnen Zügen so sehr an Prospero erinnert, daß er ihm sehr wohl als Vorbild gedient haben mag. Wie Prospero war Rudolf den geheimen Wissenschaften, Alchimie und Astrologie, leidenschaftlich ergeben. Wie Prospero sperrte er sich, um seinem Studium ungestört nachhängen zu können, von der Außenwelt ab. Wie Prospero setzte er seinen Bruder Matthias als Stellvertreter in einen Teil der fürstlichen Gewalt ein und wie Prospero wurde er von seinem Stellvertreter entthront. Diese Ereignisse fanden im Sommer 1611 statt. Am 23. Mai wurde Matthias in Prag gekrönt, am 11. August fand die endgültige Auseinandersetzung zwischen den Brüdern statt, in welcher Rudolf an Matthias die Herrschaft abtrat und dieser dem Entthronten das Schloß am Hradschin als Wohnsitz — halb Zuflucht, halb Gefängnis — überließ. Die Nachricht von dem Thronwechsel und seinen Umständen war im Spätsommer 1611 gewiß in England schon verbreitet; mag sie nun auf den Entwurf des „Tempest“ miteingewirkt haben oder nicht, keinesfalls ergibt sich daraus ein zeitlicher Widerspruch mit unserer Hypothese und noch weniger ein inhaltlicher: dichterische Stoffe sind überdeterminiert und Shakespeare mag, als er dabei war, die Folgen eines Bruderzwistes zu gestalten, den Nachrichten, die aus Österreich Ähnliches berichteten, ein aufmerksames Ohr geliehen und in sein Bild die Züge, die ihm passend schienen, eingetragen haben.

III. Quellen.

Der Forscher nach den Quellen eines Shakespeareschen Stückes findet in sehr vielen Fällen das Werk in stofflicher Hinsicht von einem älteren Drama, einem Geschichtswerk, einer älteren oder zeitgenössischen Novelle so stark abhängig, daß ein Zweifel über die benützte Vorlage nicht mehr möglich ist. Beim „Tempest“ liegt die

Sache anders; wir kennen zwar zwei Werke von Zeitgenossen Shakespeares, die inhaltlich und sogar in gewissen Einzelzügen mit dem „Tempest" soviel Ähnlichkeit haben, daß es ausgeschlossen ist, dieses letzte Werk des Dichters als Geschöpf seiner freien Erfindung zu betrachten, anderseits kann keines dieser beiden Werke aus bestimmten äußeren Gründen Shakespeares Vorbild gewesen sein. Es bleibt also der Kombination ein weites Feld. Hatten die beiden verwandten, aber geographisch weit getrennten Werke eine gemeinsame Wurzel? Und welcher Art war diese? Gehörte sie auch der Kunstpoesie an oder schöpften der spanische Erzähler und der deutsche Dramatiker voneinander unabhängig aus dem Märchenbrunnen des Volkes? Ist Shakespeare bis auf diese gemeinsame Wurzel zurückgegangen oder kannte er einen dritten Abstämmling, der auf englischem Boden gewachsen war?

Im Jahre 1610 erschien die Novellensammlung „Noches de Invernio" (Winternächte) von Antonio de Eslava, welche bei Lebzeiten Shakespeares in keine andere Sprache übersetzt wurde. Sie enthielt im vierten Kapitel eine Erzählung, die, von dem überflüssigen mythologischen Zierat entkleidet, den folgenden Inhalt hat:[1] Ein Fürst verlangt die Erbfolge im Nachbarreiche für seinen Sohn, da er mit der Herrscherfamilie verwandt sei und der Nachbarfürst selbst nur eine Tochter habe. Dieser erklärt sich einverstanden, wenn der Sohn seine Tochter heiraten wolle. Seine Bedingung wird abgewiesen und sein Reich mit Krieg überzogen, so daß er gezwungen wird, sich mit seiner Tochter in den Wald zu flüchten. Er erreicht von dort aus die Küste und errichtet nun einen herrlichen Palast unter dem Meer mit Hilfe seiner Zauberkunst, die er nur im Kriege nicht verwenden konnte, weil ihm verboten war, gegen Menschen damit zu wirken. In diesem Palast lebt er in großer Pracht mit seiner Tochter. Inzwischen stirbt der Eroberer und hinterläßt sein Reich mit Übergehung des älteren Sohnes dem jüngeren. Der ältere muß fliehen, kommt aufs Meer und wird vom Zauberer in seinen Palast entführt, wo er sich in dessen Tochter, die der Vater einst für ihn bestimmt

1) Nach der Übertragung von Gustav Becker, Shakespeare-Jahrbuch 1907, Bd. 43.

hatte, verliebt und sich mit ihr vermählt. Während der Hochzeitsfeier fährt auf dem Meer der ebenfalls neuvermählte jüngere Bruder und wird gerade oberhalb des unterseeischen Palastes von einem Sturm — der nicht von dem Zauberer erregt wurde — ergriffen. Ein Teil der Flotte geht unter, und da die sinkenden Schiffstrümmer die Hochzeitsgesellschaft in der Tiefe belästigen, erhebt sich der Zauberer an die Oberfläche, hält dem Frevler eine Strafpredigt und prophezeit ihm den baldigen Tod, der ihn gleich nach der Heimkehr auch wirklich ereilt. Der ältere Bruder besteigt nun den ihm von Rechts wegen zukommenden Thron, sein Schwiegervater lebt noch zwei Jahre in einem Schloß, das er sich auf im Hafen liegenden Schiffen erbaut.

Die Verwandtschaft mit der Sturmfabel ist in die Augen fallend: Der vertriebene Fürst findet für sich und seine Tochter ein Asyl in der Meeresöde, wobei allerdings die wüste Insel für den Unterseepalast eintreten muß, eines wie das andere ein richtiges Märchenrequisit. Durch Zauberkraft weiß er den Sohn seines Bedrängers, den er zum Schwiegersohne gewählt hat, an sich zu ziehen. Der Bruderstreit fehlt nicht, ebensowenig Sturm und Schiffbruch bei der Heimkehr von einer Hochzeit sowie die Wiedereinsetzung des rechtmäßigen Herrschers.

Die Abweichungen Shakespeares von der Erzählung lassen sich sehr gut aus den Gründen der dramatischen Technik verstehen. So hat er den Bruderzwist, der bei Eslava in der zweiten Generation spielt, nach vorne verlegt und ihn mit dem Vertreibungsmotiv kombiniert; neben dem vertreibenden Herrscher, dessen Sohn die Tochter des Entthronten heiratet, steht noch der jüngere Bruder des Vertriebenen, der eigentliche Urheber und Nutznießer des geschehenen Unrechts. So wird eine dramatische Konzentration, ein Zusammen- und Gegeneinanderwirken der Motive erreicht, die in der Novelle in epischer Breite aufeinanderfolgen. Durch den Verrat des Bruders motiviert es Shakespeare weit besser als Eslava, warum der den Elementen gebietende Zauberer sich nicht seiner Feinde erwehren konnte. Schließlich ist bei Eslava das Zusammentreffen des mit dem Sturm kämpfenden Usurpators mit dem vertriebenen Fürsten ein bloßer

Zufall, der außer der prophetischen Vorhersage des baldigen Todes auch keine weiteren Folgen hat, während Shakespeare, auch hier das Epische ins Dramatische umbiegend, den Sturm sowohl wie die Landung der Fürsten das Werk Prosperos sein läßt, der seinen darauf gegründeten Plan bis zum glücklichen Ende durchführt. In den Grundlagen der Handlung also deckt sich Shakespeare mit Eslava so genau, wie es mit seinen Zielen, dramatische Wirkung und Zusammendrängung der Handlung auf wenige Stunden, vereinbar ist.

Es scheint demnach, als brauchten wir nach einer anderen Quelle nicht mehr zu suchen. Trotzdem gibt es eine zweite, die uns mehrere Züge liefert, die bei Eslava fehlten. Es ist „Die Comedia von der schönen Sidea, wie es ihr bis zu ihrer Verheiratung ergangen", von Jakob Ayrer, Notarius zu Nürnberg und als dramatischer Dichter ein Rivale des Hans Sachs, übrigens ein erzprosaischer Geselle.[1] Die ersten drei Akte seiner „Sidea" zeigen, wie der bösartige Tyrann Ludolff in einer Fehde mit einem anderen Fürsten geschlagen und seines Landes verlustig wird. Er flieht mit seiner Tochter Sidea in den Wald, wo es ihnen erbärmlich schlecht geht, aber Ludolff getröstet sich dessen im Vertrauen auf seine Zauberkunst. Er kommt bald in die Lage, sich dieser zu bedienen. Engelbrecht, der Sohn seines Feindes, jagt im selben Walde; er macht ihn durch Berühren mit dem Zauberstabe wehrlos und befiehlt ihm:

Sollst meiner Tochter Holz tragen
Und alles was sie dir tut sagen
Sollstu verrichten und vollbringen.
Dazu solls Dich mit Schlägen zwingen
Und wo sie's klagweis bringt für mich
Daß du wollst etwa weigern Dich
Alsbald will ich erschlagen Dich.

So dient Engelbrecht der Sidea und ein dienender Geist Ludolffs, der Teufel Runcifal wird zum Wächter bestellt:

1) Vgl. Dr. Willibald Wodik, „Ayrers Dramen in ihrem Verhältnis zur einheimischen Literatur und zum Schauspiel der englischen Komödianten".

Und daß kein Löfflerey nit treiben
Meine Tochter und der Engelbrecht
Soll er auf sie acht haben schlecht.

Die Vorsicht des Vaters ist vergebens. Sidea wird durch Engelbrechts Bitten erweicht; nachdem er ihr geschworen hat, sie daheim zur Frau zu nehmen, flieht sie mit ihm. Vorher verschließt sie mit dem Zauberstab dem Teufel Runcifal den Mund, damit er ihre Flucht dem Vater nicht verrate.

Das Motiv des Bruderzwistes fehlt hier allerdings, dafür sind Ähnlichkeiten vorhanden, die das Drama noch näher an die Sturmfabel zu rücken scheinen, als Eslavas Novelle: Der Zauberer fristet mit seiner Tochter sein Leben in der Wildnis. Der Sohn des Feindes fällt in seine Gewalt (daß Engelbrecht, sowie Ferdinand, der Bewegungsfähigkeit beraubt wird und das Schwert nicht zu ziehen vermag, darauf ist wohl nicht viel Gewicht zu legen, denn diese Hemmung, eine allen Menschen bekannte Traumsensation, gehört zu den allgemein üblichen Hilfsmitteln der Zauberei) und er gebraucht seine Macht, um den Unterworfenen in der schmählichsten Knechtschaft zu halten. Sogar die Art der Dienstbarkeit ist bei Shakespeare und Ayrer genau dieselbe und dies kann unmöglich ein Zufall sein: Ferdinand und Engelbrecht müssen Holz schleppen.

Ein wichtiger Zug fehlt in der „Sidea“ wie in den „Winternächten“, denn in beiden ist die mit dem Vater fliehende Tochter als erwachsenes Mädchen gedacht; nur im „Tempest“ wächst die zur Zeit der Vertreibung dreijährige Miranda in Obhut und Pflege ihres Vaters heran. Dagegen ergänzen sich die beiden Quellen hinsichtlich der Liebesgeschichte: Bei Ayrer wie im „Tempest“ wird der Liebhaber vom Vater feindselig aufgenommen und als Knecht behandelt, dort wie hier spielt sich die Liebesszene ab, während der Königssohn seinen Rücken unter der Last der Holzklötze beugt, und — wenigstens vermeintlich — ohne Wissen und gegen den Willen des Vaters. Eslava hat mit Shakespeare wieder gemeinsam, daß der Prinz schon längst vom Vater des Mädchens als Eidam ausersehen war, und daß der Vereinigung der beiden der väterliche

Segen nicht fehlt und die Strafe für den Usurpator unmittelbar nachfolgt.

Die Zustimmung des Vaters muß in der „Sidea“ schon deswegen ausbleiben, weil mit dieser die Handlung zu Ende wäre, und Ayrer die seinige weiter führt. Der mit seiner Retterin fliehende Prinz erreicht die Heimat. Er will zunächst allein vor seinen Vater treten und verbirgt die schöne Sidea in einer Baumkrone über einem Brunnen, von wo er sie in kurzer Zeit zu holen und als Braut heimzuführen verspricht. Nun folgt ein reizendes, echt märchenhaftes Zwischenspiel: ein paar Frauen aus der Stadt kommen eine nach der anderen zum Brunnen. Jede erblickt, indem sie sich zum Schöpfen hinunterbeugt, auf der Wasserfläche das Spiegelbild der über ihr verborgenen Sidea, und jede glaubt ihr eigenes Bild zu sehen, freut sich ihrer Schönheit und hält sich von nun an zu gut für die niedrige Arbeit und den bisherigen Genossen. Sidea wartet vergebens, durch eine Bezauberung hat Engelbrecht ihrer vergessen, sein Vater hat eine Prinzessin als Braut kommen lassen und rüstet jetzt die Hochzeit. Die Verlassene geht verkleidet an den Hof, im letzten Augenblick gelingt es ihr, den Zauber zu lösen und die Erinnerung zu wecken. Engelbrecht verschmäht die neue Braut und vermählt sich mit der Wiedererkannten. Der Vater Ludolff, der, ebenfalls verkleidet, seiner Tochter gefolgt ist, findet volle Vergebung.

Das Ganze hat trotz des unerträglich trockenen und platten Dialogs und trotz des derben Bauernzwischenspieles, das mit der Handlung nichts zu tun hat, — es sei denn, daß man um jeden Preis eine Ähnlichkeit zwischen dem Teufel Runcifal und Ariel konstruieren will — den poetischen Glanz des Volksmärchens nicht völlig abzustreifen vermocht. Im übrigen, so unleugbar die Ähnlichkeit im Gang der Handlung ist, so himmelweit stehen Sidea und Tempest, nicht bloß durch das künstlerische Niveau, sondern auch in jeder anderen denkbaren Beziehung, voneinander ab. Ein deutscher Gelehrter, Johannes Meissner, hat in seinen „Untersuchungen über Shakespeares Sturm“ trotzdem wörtliche Übereinstimmungen zu finden geglaubt und die vermeintlichen Parallelstellen nebeneinander gehalten. Aber weiter

als bis zur Gemeinsamkeit solcher Worte, wie „Liebe“, „Macht“ „Knechtschaft“ geht die Ähnlichkeit nicht. So sagt Sidea in der Liebesszene, wo die Annäherung am deutlichsten sein soll:

„Balt keil mir das Holte zu scheiten
Wil tu anderst die streich nit leiden
Du bist ein rechter fauler Hund.“

Ehe sie Engelbrecht erhört, läßt sie sich erst gründlich und in aller Form ein Eheversprechen geben; wo bleibt da die jungfräuliche Hingabe Mirandas? — Die englischen Komödianten waren zuerst 1593 und dann wiederholt, so 1604 und 1605 in Nürnberg; Ayrer hat sie gekannt und ihre Stücke ausgiebig plagiiert. Aber daraus schließen zu wollen, daß auch die Engländer — die nicht Deutsch sprachen — Ayrers Stück kennen lernten und ihrem Kollegen Shakespeare dessen Kenntnis vermittelten, geht entschieden zu weit. Das Richtige scheint auch hier Tieck (Deutsches Theater, Vorrede p. 29) getroffen zu haben: „Das Verhältnis des Prinzen zum Zauberer, seine Dienstbarkeit unter diesem, noch bestimmter sein Herbeischleppen der Holzklötze, erinnern an den ‚Sturm‘ Shakespeares; von diesem wunderbaren Schauspiele haben die Engländer bis jetzt noch keine Quelle auffinden können und mir ist es mehr als wahrscheinlich, daß Shakespeare die Gedanken zu seinem Werke aus dem nämlichen alten Stücke nahm, welches Ayrer hier nachgeahmt hat. Die Namen und Gegenden scheint unser Autor willkürlich geändert zu haben, sowie er die komische Episode ganz ohne Zusammenhang mit dem übrigen Stücke eingeschaltet hat, ganz auf die Weise des ältesten englischen Theaters.“ Daß ein Märchen — mittelbar oder unmittelbar — Ayrers Vorlage bildete, scheint unbestreitbar: Ein Königssohn verirrt sich bei der Jagd im Walde. Er kommt zum Hause eines Zauberers (oder einer Hexe) und gerät in seine Gewalt. Von seiner Knechtschaft (oder von der drohenden Ermordung) wird er durch die Tochter des Zauberers befreit. Sie fliehen miteinander, der Hexenmeister verfolgt sie vergeblich. Daß der Schluß, das Verlassen vor dem Tore, die Verzauberung des Vergessens und ihre Lösung in

zahlreichen deutschen Märchen wiederkehrt (z. B. im „Liebsten Roland“ bei Grimm K. H. M.), braucht kaum hervorgehoben zu werden. Auch zum Anfange gibt es zahlreiche Parallelen. Newell[1] glaubt das beste Vorbild in einem in Massachusetts verbreiteten Märchen „Lady Featherflight“ gefunden zu haben. Aber auch auf dem Boden des alten Europa blüht die Erzählung von dem verirrten Königssohn — oder Knaben — den die Tochter des Hexenmeisters befreit, um mit ihm zu fliehen, noch immer. So in dem Bechstein-Märchen „Von dem Knaben, der das Hexen lernen wollte“ und in den von Kuhn gesammelten „Märkischen Sagen“. Bei letzterem ist die Königstochter vom Popanz geraubt worden und ähnlich wie bei Miranda „war es schon lange her, daß sie keinen Menschen gesehen“. Der Prinz und Befreier ist ihr Brudersohn, was Shakespeare dadurch vermeidet, daß er den Usurpator in zwei Gestalten zerlegt, den einen Verräter und Bruder, den anderen edel und Vater des Erwählten sein läßt. Insel und Schiffbruch fehlen in den „Märkischen Sagen“ nicht.

Der Stoff des „Tempest“ oder vielmehr der Stoffkeim ist also ein echtes und altes Volksmärchen. Von diesem Märchen wurde der zweite Teil fortgelassen — die Flucht, das Vergessen und Wiederfinden der Befreierin — und der erste Teil logisch vervollständigt, indem eine Verbindung zwischen Königssohn und Zauberer über das zufällige Zusammentreffen hinaus vorgenommen wurde: Der Königssohn wird der Sohn des Feindes, der den Zauberer um sein Reich gebracht hat. Diese Motivierung treffen wir sowohl bei Ayrer wie bei Eslava, die Abkürzung nur bei letzterem; jedenfalls mußte sie nicht erst von Shakespeare vorgenommen werden.

Hat Shakespeare unmittelbar aus dem Volksmärchen geschöpft oder eine kunstmäßige Darstellung als Vorbild benützt? Wenn wir

1) Sources of Shakespeares Tempest, Journal of American Folklore Vol. XVII. Die Abhandlung war mir leider nicht direkt zugänglich, ich mußte mich mit einem Referat begnügen. Es scheint, daß der Autor der Ansicht ist, daß das Märchen, in welchem er die Urform der Sturmfabel sieht, Shakespeare in einer literarischen Version, und zwar ähnlich der Novelle „La Palomna“ des Pentamerone von Basile vorgelegen ist.

bedenken, daß der Dichter bei den anderen Märchendramen derselben Epoche regelmäßig ein literarisches Produkt als Quelle erwählt hat — bei Perikles wird es ausdrücklich im Stück selbst hervorgehoben, bei „Winters-Tale“ war es die „Faunia“ von Greene, bei „Cymbeline“ eine Novelle von Boccaccio und eine Episode aus dem „Mirour of Knighthood“ — so liegt die Annahme nahe, daß er beim „Tempest“ ebenso gehandelt hat. Sein Vorbild mag im ganzen der Novelle von Eslava ziemlich geglichen haben, trug aber einige Züge, die Ayrer auch gebraucht hat. Shakespeare hat hier wie sonst nur dieser Züge, wie leiser Erinnerungsspuren der Volkspoesie, bedurft, um sie in ihrer ganzen Schönheit und Kraft wieder herzustellen.

IV. Analytischer Teil.

„Künftighin ist Prospero nur mehr ein Mensch, nicht mehr länger der große Bezauberer. Er kehrt zurück in sein Herzogtum, das er in Stratford am Avon verloren hatte.“ In diese Worte hat Dowden seine Überzeugung gefaßt, die von späteren Forschern fast ausnahmslos angenommen wurde: Prospero ist Shakespeare,[1] seine Zaubermacht ist die Dichtkunst, und mit den Worten:

So zerbrech ich meinen Stab,
Begrab ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
Will ich mein Buch ertränken. (V. 1.)

hat er seinen Entschluß ausgesprochen, der Kunst zu entsagen und heimzukehren. Die trübe Vorahnung, die er mit den Worten: „Mein dritter Gedanke soll das Grab sein“ andeutet, ist durch seinen frühen Tod, einige Jahre nach der Rückkehr in Erfüllung gegangen.[2]

1) Vgl. auch die S. 170 zitierte Stelle aus Furnivalls Einleitung.

2) Es ist meines Wissens nach nicht hervorgehoben worden, wie ähnlich der Lebenslauf Prosperos mit dem von Shakespeares Vater ist. Erst, während der Jugend des Dichters, ein angesehener und sogar gewaltiger Mann, wenn auch natürlich in sehr verkleinertem Maßstab: Burgess, alderman, bailiff und mayor. Dann plötzlich so verarmt, daß er das Haus nicht verlassen durfte, aus Angst

Die von einzelnen geäußerte Einwendung, daß der Vorsatz Prosperos, sein Buch zu vernichten, keine persönliche Beziehung ausdrücke, sondern einfach auf die damalige, auch im Gesetz ausgesprochene Anschauung zurückgehe, nach der ein Zauberer nicht früher als gereinigt angesehen werden kann, als bis er sein Zauberbuch verbrannt hat, verdient keine Berücksichtigung. Die Strafbarkeit der Zauberei lag darin, daß sie ein Teufelsbündnis zur Voraussetzung hat; davon ist bei Prosperos Herrschaft über die Geister keine Rede. Auch braucht er sich nicht zu reinigen, denn es ist niemand auf den Gedanken verfallen, ihn anzuklagen, auch damals nicht, als er sich in Mailand in die geheime Kunst versenkte, und seinem Bruder gewiß jedes Mittel recht gewesen wäre, ihn verdächtig zu machen, um ihn zu verdrängen. Da auch von Gewissensbissen Prosperos nirgends die Rede ist, darf es als ausgeschlossen gelten, daß Shakespeare ganz am Schluß ein bisher gar nicht angedeutetes Motiv hätte einführen wollen.

Wenn Prospero der Dichter ist, so bedeutet die Insel, die er allein mit seiner Tochter durch so viele Jahre bewohnt hat und, seinen Zauberstab niederlegend, verläßt, die Dichtkunst, der er Lebewohl sagt, oder genauer noch, die Bühne, auf der er seine Kunst zeigte. Es darf uns nicht überraschen, daß wir, gleich nachdem wir eine Darstellung seiner künstlerischen Leistung — die Zauberkunst — kennen gelernt haben, daneben eine zweite finden; ja wir müssen gefaßt darauf sein, noch mehrere andere zu finden, sowie auch in einem und demselben Traum derselbe Gedankeninhalt in verschiedenen Verkleidungen auftritt. Es handelt sich beim Traum wie beim Kunstwerk eben nicht um eine trockene Übersetzung von einer

---

vor dem Pfandarrest — also ebenso von aller Welt abgeschieden, wie Prospero auf seiner Insel, der sich von seiner „armen Zelle" auch nicht weit entfernen kann. Auch Prospero behilft sich mit den Resten des einstigen Reichtums „Leinwand, Zeug und allerlei Gerät, das viel seitdem genützt". Dann wieder, ganz plötzlich, ist der Stern des alten John Shakespeare im Steigen. Er wird völlig rehabilitiert durch die Adelsverleihung und schon zwei Jahre später stirbt er.

Ausdrucksform in die andere, sondern darum, Wünsche aller Art, bewußte, vorbewußte und unbewußte, als erfüllt darzustellen, ihre Befriedigung in der Phantasie zu durchleben, und das kann nicht zu oft geschehen. Caliban bestätigt unsere Auffassung mit den Worten:

> Die Insel ist voll Lärm,
> Voll Tön' und süßer Lieder, die ergötzen
> Und niemand Schaden tun.

Im Epilog, der aller Wahrscheinlichkeit nach von Shakespeare selbst herrührt,[1] spricht der Dichter durch den Mund Prosperos zum Publikum. In dieser bewußten Identifikation bestätigt er die Deutung, denn er nennt die Bühne *„this bare island“*, dies öde Eiland — das sie bis dahin auch dargestellt hatte.

Ariel, der die Insel mit seiner Musik, seinen süßen Liedern belebt, der jeden, der die Insel betritt, auf Befehl seines Meisters betört, der die Sinne verwirrt und wieder freiläßt, ist dann erst recht ein Sinnbild von Shakespeares Kunst und es ist ein Beispiel echt Shakespearischer Ironie, wenn Ariel die rohen Rüpel erst in die Irre führt und dann mit Hunden hetzt, wenn für die niedrig Denkenden und Gemeinen sich die Insel in einen Pfuhl verwandelt und sie „nach Pferdeharn riechen“ läßt.

Prospero nimmt noch einen vierten Abschied, als er Zauberkunst und Insel verläßt und seinen Ariel freigibt, einen Abschied, der ihn mehr Überwindung zu kosten scheint, als alle anderen. Er tritt seine Tochter, die zwölf lange Jahre seine einzige Gefährtin war, an einen Jüngling ab, den sie auf den ersten Blick zu lieben begonnen hat. Als er einst, ausgesetzt auf dem „faul' Geripp' von Boot“ verzweifelte, gab ihm ihre Nähe Kraft:

> Ein Cherub
> Warst du, der mich erhielt! Du lächeltest
> Beseelt mit Unerschrockenheit vom Himmel,
> Wenn ich, die See mit salz'gen Tropfen füllend,
> Ächzt' unter meiner Last; und das verlieh
> Mir widersteh'nde Kraft, um auszuhalten,
> Was auch mir widerfuhr. (I. 2.)

1) Dieser Meinung ist der Herausgeber des Arden Shakespeare, Morton Luce.

Läßt es sich in einem schöneren Gleichnis schildern, wie die schöpferische Phantasie den Dichter in jeder Not aufrecht erhält, als in diesem Kindeslächeln, das den von den Menschen Verlassenen in der Meeresöde tröstet und ermutigt?

Das Gebot ihres Erzeugers übertretend, enthüllt sie dem Königssohn, der um sie wirbt, ihren Namen und gibt sich ihm dadurch zu eigen, da bisher nur ein Einziger sie rufen konnte, daß sie ihm erscheine.[1] „Miranda — die Bewundernswerte" übersetzt der Beglückte; aus diesem Namen tönt ihm und uns der gerechte Stolz entgegen, mit dem der Dichter seiner Kunst ins Antlitz sieht, eh' er auf immer von ihr Abschied nimmt.

Der Verzicht auf die Kunst wird auch hier, wo sie in Miranda verkörpert ist, wiederholt und sogar in doppelter Form: Mit voller Deutlichkeit am Schluß dadurch, daß Prospero sie dem von ihr geliebten Ferdinand vermählt; aber dasselbe ist auch in der zweiten Szene des ersten Aktes angedeutet: Miranda schlummert ein und erfüllt damit Prosperos Wunsch:

> Dich schläfert; diese Müdigkeit ist gut
> Und gieb ihr nach. — Ich weiß du kannst nicht anders.

Merkwürdig ist dabei das Mittel, durch das Prospero ihre Schläfrigkeit herbeigeführt hat: Er hat ihr die verwischten und vergessenen Erinnerungen der frühesten Kindheit[2] wieder ins Gedächtnis gerufen,

1) Ferdinand: Wie heißet Ihr?
Miranda: Miranda. O mein Vater
Ich hab' Eu'r Wort gebrochen, da ich's sagte. (III. 1.)

2) Prospero: Kannst du dich einer Zeit
Erinnern, eh' zu dieser Zell' wir kamen?
Kaum glaub ich, daß du's kannst, denn damals warst du
Noch nicht drei Jahre alt.
Miranda: Allerdings ich kann's.
Prospero: Woran? An anderen Häusern, andern Menschen?
Sag mir das Bild von irgend einem Ding
Das dir im Sinne geblieben.
Miranda: S' ist weit weg
Und eher wie ein Traum als die Gewißheit,
Die mein Gedächtnis aussagt. Hatt ich nicht
Vier bis fünf Frauen einst zur Wartung?

und gerade auf diese Weise, durch Bewußtmachung von Erinnerungen, wird nach der Erfahrung der Psychoanalyse die aus den Quellen des Unbewußten schöpfende Phantasie zur Ruhe gebracht.

Freiwillig gibt Prospero seine Tochter hin, freiwillig verläßt er die Insel; vorher zeigt er noch, daß er sie zu behaupten versteht, wenn er will, und sie sich nicht mit Gewalt entreißen läßt.

Von drei Seiten wird ihm sein Besitz streitig gemacht: von Caliban, Stephano und Ferdinand, den drei verschiedenen Typen seiner Rivalen, die seine Nachfolger zu werden wünschen.

Caliban, der plumpe, rohe, unentwickelte, der nur bellen konnte, ehe ihm Prospero die Sprache verlieh, hauste schon vor ihm auf der Insel. Er ist die Verkörperung der Vorgänger Shakespeares, der älteren dramatischen Schule mit ihrer rohen Häufung von Greueln und Schandtaten und ihrer plumpen Sprache, die erst unter Shakespeares Einfluß geschmeidig und wohlklingend wurde. Weil er schon vor Prosperos Ankunft auf der Insel gewesen ist, hält er sich für ihren rechtmäßigen Herrn und schilt den, der sie durch seine Kunst erst bewohnbar gemacht hat, einen Usurpator:

> Dieses Eiland
> Ist mein, von meiner Mutter Sycorax,
> Das du mir wegnimmst.

Genau so hat zum mindesten ein Vorgänger Shakespeares, der Dramatiker Robert Green, ihn des Plagiats beschuldigt und mit Schimpfreden überhäuft, ihn einen „Shakescene“, *„upstart crow“* und *„tygers heart wrapt in a players hide“* genannt.[1] Mit roher Gewalt suchte sich Caliban Mirandas zu bemächtigen, aber selbst, wenn es ihm gelungen wäre, das wunderbare Mädchen zu besitzen, er hätte mit ihr nur die ganze Insel „mit kleinen Kalibans bevölkern“ können.

Ist Caliban trotz seiner untermenschlichen Wildheit nach Coleridges Ausspruch doch *„in some respects a noble being“*, so stellen Stephano und sein Genosse Trinculo die reine Gemeinheit dar. Sie haben nicht die Entschuldigung für sich, daß sie Hexenkinder und auf einer

1) Robert Green (1560—1592), *A groats worth of wit bought with a million of repentance.*

wüsten Insel aufgewachsen sind. Sie stammen von Menschen und haben unter Menschen gelebt, trotzdem erheben sich ihre Gedanken nie über die gemeinsten Bedürfnisse. Säufer, Lügner, Meuchelmörder, zu nichts gut, als zu ein paar Wortverdrehungen, so hat sie Shakespeare mit einer Verachtung geschildert, der die Bitterkeit nur deshalb fehlt, weil die Distanz allzugroß ist. Solche Lumpen sollen daran denken, auf Prosperos Insel zu herrschen und seine Tochter zu besitzen! Sie greifen nach dem abgebrauchten Trödel, den er ihnen hinwirft; der falsche Flitterglanz der Phrasen, fadenscheinige Sentenzen und der nachgemachte Königsmantel seines tragischen Stils, das ist es, was sie anzieht und blendet, und über diesen abgeschmackten äußeren Schein der Kunst, den sie „am Schnürchen stehlen", vergessen sie, nach der wahren Herrschaft zu streben. Unendlich treffend sind die äußerlichen Nachahmer und Nachempfinder, die keinem großen Dichter fehlen, in dieser Szene des vierten Aktes geschildert, in der die Narren von ihrem Thronfolgeplan dadurch abgelenkt werden, daß sie sich in die Trödelpracht vergaffen, die Ariel ihnen auf Prosperos Geheiß in den Weg hängt. Kaum sitzt ihnen der erborgte Prunk am Leibe, so wird er von den Hunden heruntergerissen und im Sumpf sein Glanz verdorben. Durch die Verkleidung in flittergoldne Königsmäntel werden sie gleichzeitig als Schauspieler gekennzeichnet;[1] vielleicht gab es unter Shakespeares Kollegen ein paar junge Leute, die durch Nachahmung seiner Eigenart für sich einen dem seinigen ebenbürtigen Erfolg zu erringen hofften.

Caliban und Stephano sind Kontrastfiguren, damit das Idealbild des Nachfolgers, wie ihn Shakespeare als den wahrhaft würdigen herbeisehnt, sich desto heller abhebe. Auch er wird, wenn auch nur scheinbar, von Prospero beschuldigt, durch unlautere Mittel nach der Herrschaft zu streben:

> . . . Du hast die Insel
> Betreten als Spion, mir, ihrem Herrn
> Sie zu entwenden.

1) Diesen Hinweis verdanke ich einer mündlichen Mitteilung des Herrn Prof. Freud.

Aber kein unlauterer Gedanke lebt in ihm, und obgleich er, der Königssohn, auf die unwürdigste Art behandelt wird, vergißt er seinen Stolz und verzichtet auf die Rache um der Geliebten willen. Er fügt sich dem tyrannischen Willen, weil Prospero der Vater Mirandas ist, und erwirbt sie auf die einzige Weise, durch die man sie erwerben kann: durch freiwillige Dienstbarkeit.

Ein feinsinniger Shakespeareforscher[1] hat in Ferdinand den jungen Fletcher wiedererkennen wollen. Ich glaube, die Züge Ferdinands sind zu wenig scharf umrissen, als daß man in ihnen ein Porträt erkennen könnte, es ist ein Idealbild, dem der glänzendste und bedeutendste Nachfolger notwendig am nächsten kommen muß. Im Grunde gibt es für jeden Mann nur einen idealen Nachfolger, und das ist der eigene Sohn. Da es dem Dichter versagt geblieben ist, ein solches verjüngtes Ebenbild heranwachsen zu sehen, hat er seine Sehnsucht in einem Phantasiegemälde befriedigt und verewigt.

Was bisher geleistet wurde, war bloß der Nachweis und die Übersetzung allegorischer Gestaltungen, wie sie der dichterischen Darstellung harmloser Gedankenzüge, die nicht bewußtseinsfremd zu sein brauchen, entsprechen. Nur an einer Stelle, bei Ferdinand, wurde das Persönlichste des Menschen Shakespeares, nicht des Dichters, gestreift. Wollen wir davon mehr erfahren und uns das Recht zu tiefer schürfenden Deutungen erwerben, so dürfen wir den „Sturm“ nicht länger isoliert betrachten, sondern im Zusammenhang mit dem Schaffen der ganzen letzten Periode, deren Endpunkt er ist.

Lassen wir zunächst den Forschern das Wort, die uns die Gemeinsamkeiten der vier letzten Stücke (Perikles, Cymbeline, Wintermärchen, Sturm) schildern.

Morton Luce[2] sagt: „Sie erzählen alle von Reue und Versöhnung, von Vergebung, Liebe und Frieden. In allen finden wir die nachdenkliche und doch zärtliche Teilnahme, die von den reiferen Jahren bei den Freuden und Leiden der Jugend empfunden wird, und nicht

1) *„And who is Ferdinand? Is he not with his gallantry and his beauty the young Fletcher?“ Dowden, „Shakespeare, His Mind and Art“.*

2) Arden, Shakespeare, Introduction p. 25.

selten wird des Dichters ernstere Stimmung durch Wiederverjüngung aufgeheitert. In jedem gibt es eine Wiedervereinigung mit von dem Tode auferstandenen Kindern — Marina, Miranda, Perdita, der Sohn des Alonso, die Söhne des Cymbeline; und selbst ihre Namen Marina, Miranda und Perdita sind nach demselben Muster geformt. In drei dieser Stücke wird ein Weib von ihrem Gatten gerissen und schließlich in einem vollkommeneren Band der Neigung ihm wieder geschenkt. In allen fühlt man eine entzückte, fast leidenschaftliche Wiederkehr zur Natur, zu der schönen Szenerie Englands — was immer ihre dramatische Lokalität sein mag — zu dem fröhlichen, unschuldigen Leben in Hügel und Strom, Busch und Baum."

Furnivall[1]: „Dieses Stück (Pericles) bildet den richtigen Eingang für die vierte Periode, mit seiner fröhlichen Wiedervereinigung der lang getrennten Familie, Vater, Mutter und Tochter (Shakespeare hat jetzt nur zwei Töchter, sein Sohn starb 1596)" . . . und später: „Miranda und ihre Genossin Perdita sind die Idealisierung des holden Landmädchens, das Shakespeare in seinem erneuerten Familienleben in Stratford um sich sehen würde . . . Es ist bemerkenswert, daß in allen den vier Stücken der vierten Periode verlorene Töchter und Söhne vorkommen."

Brandes:[2] „Selbstverständlich haben sie (Marina, Imogen, Perdita und Miranda) Modelle oder ein Modell gehabt. Eine neue Welt hat sich Shakespeare geoffenbart, und es würde unfruchtbar sein, sich den vielfältigen, nahe oder ferne liegenden Vermutungen zu überlassen, wie oder durch wen sie sich ihm geoffenbart hat . . . Es liegt überhaupt in der Schilderung von Miranda wie von Marina etwas halb Väterliches, und zwar in der Zärtlichkeit, womit die Gestalt gezeichnet ist; insbesondere auffallend ist im ‚Sturm' die Auffassung des jungen Mädchens in seiner natürlichen Anmut als eines bewunderungswürdigen Mysteriums. . . . Und nun zum Schluß das ganz junge Mädchen, betrachtet mit dem warmen Blick des reifen Mannes, mit

1) Leopold Shakespeare, Introduction p. 57 ff.
2) Georg Brandes, William Shakespeare, S. 821—823.

der Freude an ihrer Jugend und mit einer gewissen Erotik der Bewunderung.

Sie war ihm verloren gegangen, wie Marina ihrem Vater Perikles, Perdita ihrem Vater Leontes. Er vertieft sich in ihr Wesen mit der väterlichen Zärtlichkeit, die er selbst seinem Geschöpfe Imogen gegenüber empfindet, und die seine letzte Inkarnation, der Magier Prospero, für seine Tochter Miranda fühlt.“

Wir wollen zusammenfassen, daß in allen vier Stücken ein mit besonderer Liebe und Zartheit geschildertes, junges Mädchen im Mittelpunkt steht.[1]

Die Einstellung, von der aus diese Gestalten gesehen und geschildert sind, ist im wesentlichen die väterliche, doch verdient es hervorgehoben zu werden, daß Brandes daneben noch eine unzweideutig erotische Beziehung vermutet. Entsprechend der Einstellung des Dichters steht auch in den vier Dramen das Verhältnis zwischen Vater und Tochter im Vordergrund, alle vier Frauengestalten sind als Töchter geschildert und drei von ihnen als verlorene Töchter, die ihren Vätern als tot gelten und ihnen am Schluß durch die Gunst des Schicksals zurückgegeben werden. Es ist nicht wohl möglich, diese Übereinstimmung als Zufall zu behandeln oder zu übersehen, wie gut sie zu der Lage paßt, in der sich Shakespeare damals, kurz vor dem endgültigen Abschied von seiner Kunst, befunden haben muß, als er den Tag herankommen sah, der ihn wie Perikles, Leontes und Cymbeline mit den Verlorengeglaubten vereinigen, ihm die vor einem Vierteljahrhundert bei seinem Auszug nach dem Glück als Kind verlassene Tochter als vollerblühtes Weib wiedergeben sollte. Wir sind hier also auf einige der wenigen Stellen gestoßen, wo das dichterische Schaffen Shakespeares wesentlich, in der Stoff- und Motivwahl und in der Gestaltung der Figuren, von inneren Erlebnissen beeinflußt war, deren Verursachung und äußeren Anlaß wir genau kennen. Von hier aus ist ein Zugang zu Seelenvorgängen eröffnet,

1) Auch nach einer von Conrad in den „Preußischen Jahrbüchern“ veröffentlichten Studie hat das Wintermärchen eine deutliche Beziehung zur Tochter Shakespeares; er habe dieses Stück für seine Tochter Susanna verfaßt.

die sonst hinter tiefen Schleiern verborgen sind. Um so mehr muß es wundernehmen, daß auch diejenigen Biographen, die die Tatsache anerkennen und hervorheben, doch darüber leicht hinweggleiten, ohne sich zu bemühen auf die Einzelheiten näher einzugehen, die Widersprüche, die noch bestehen bleiben, aufzuklären.

Der gröbste dieser Widersprüche, der die ganze Auffassung zu erschüttern geeignet scheint, liegt darin, daß gerade in dem allerletzten Stücke, im „Sturm", nicht wie in den drei vorhergehenden Stücken eine dem Vater entrissene Tochter ihm wiedergegeben wird; das volle Gegenteil ist der Fall: Die Tochter lebt von ihrer frühesten Jugend an in der denkbar innigsten Gemeinschaft mit dem Vater, so daß sie keinen andern Mann als ihn kennt, und geht ihm erst am Schluß durch ihre Eheschließung verloren.[1] Der „Sturm" ist also in dieser Hinsicht das Negativ der drei vorhergehenden Dramen.

Für die psychoanalytische Betrachtungsweise ist dieser Einwand die schönste Bestätigung. Im Unbewußten wohnen die Gegensätze eng nebeneinander und in den Gebilden, die ihm nahestehen, im Traum, aber auch noch in den primitiven Sprachen[2] kann ein Gegensatz für den andern eintreten. Das ist weder Willkür noch Rätselspielerei, sondern eine durch die Grundgesetze des Psychischen begründete Tatsache, die am leichtesten verständlich ist, wo es sich, wie hier, um Wunsch und Wunschgegensatz handelt. In den drei vorhergehenden Dramen hatte Shakespeare das Verhältnis dargestellt, wie es wirklich war und nur den Schluß seinen Absichten entsprechend hinzugedichtet. Nun stand er schon unmittelbar vor der Erfüllung, und es war kaum der Mühe wert, das in der Phantasie zu genießen, was ihm in wenigen Monaten die Wirklichkeit bieten mußte. Ein anderer schmerzlicher Gedanke aber war dringender geworden, je näher die Wiedervereinigung rückte: die verlorenen Jahre wurden damit doch nicht zurückgegeben, die Trennung nicht wieder gutgemacht, die Entfremdung, die seine lange Abwesenheit hervorgerufen hatte, nicht behoben. Der Anlaß, für den der „Sturm" gedichtet wurde, die

1) „*For I have lost my daughter*" V. I.

2) Über den Gegensinn der Urworte, Freud, Jahrbuch II, 1910, S. 179 ff.

fürstliche Vermählung, mußte diese Besorgnisse und trüben Gedanken verstärken: wie bald wird auch die eine noch unvermählt gebliebene Tochter heiraten und verloren gehen? Von dieser Frage ausgehend hat der Dichter die Vergangenheit in ihr Gegenteil umgewandelt: Aus der unter Bauern und Rüpeln aufgewachsenen Perdita wird die Fürstentochter Miranda, die durch ihren Vater und einzigen Lehrer in Weisheit unterwiesen wurde, und von allen Menschen abgeschieden mit ihm auf einer wüsten Insel lebt.

Shakespeare hatte zwei Töchter: die ältere, Susanna, die im Jahre 1583 geboren war, hatte schon 1607 den bekannten Arzt Hall in ihrer Vaterstadt geheiratet. Die jüngere, Judith, zugleich mit dem frühverstorbenen Söhnchen Hamnet, 1585 geboren, war, als der „Sturm“ geschrieben wurde, 26 Jahre, also gerade so alt, wie ihre Mutter gewesen war, als Shakespeare an ihr Gefallen gefunden und sie bald darauf mehr oder weniger freiwillig geheiratet hatte.

Susanna gilt als das Lieblingskind des Vaters, weil er sie in seinem Testament zur Universalerbin eingesetzt hat. Der Schluß ist etwas voreilig, denn er läßt außer acht, daß eine der wichtigsten Lebenstendenzen Shakespeares die Gründung eines Hauses war, das als grundbesitzender Landadel durch viele Generationen blühen und gedeihen konnte.[1] Die Aussicht, diesen Lieblingswunsch erfüllt zu sehen, gab ihm nur die Einsetzung der älteren Tochter, die an einen tüchtigen und hochgeachteten Mann verheiratet war und auch von ihm schon Nachwuchs hatte. Die jüngere, Judith, war zur Zeit der Abfassung des Testamentes, am 5. Jänner, noch nicht verheiratet, und was aus ihrer im Februar mit allen Zeichen der Überstürzung geschlossenen Ehe werden würde, ließ sich Anfang März, als das Testament unterfertigt wurde, nicht mit hinreichender Sicherheit sagen, um eine Abänderung des Testamentes zu rechtfertigen. Übrigens gibt das Testament deutlich Zeugnis von dem liebevollen Gedenken an die jüngere Tochter: der Vater hinterläßt ihr das lebenslängliche Mietrecht an einem Hause, zwei Legate von je 150 Pfund — eine für damalige

1) Auch Sidney Lee erklärt die Bevorzugung der älteren Tochter mit den „*aristocratics tendencies*“ des Dichters.

Zeit sehr erhebliche Summe, hatte doch Shakespeare für sein Haus, eines der schönsten in Stratford, nur 60 Pfund gezahlt — und eine *„broad gilt silver bowl"*, die wahrscheinlich das wertvollste Stück seines Hausrates war.

Damit soll nicht behauptet werden, daß nur die jüngere Tochter in dem Dichter jene Gefühle erweckt hat, die in den Dramen der letzten Periode zum Ausdruck kommen. Die Grundlage der Empfindungen war aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe für beide Töchter. Aber die ältere war damals, als die seelische Heimkehr des Dichters begann, schon verheiratet und Mutter, ihre Liebe war weggegeben, überdies scheint sie eine glaubenseifrige Puritanerin gewesen zu sein. Die jüngere hatte, obgleich es ihr, der reichsten Erbin von Stratford, nicht an Bewerbern fehlen konnte, unvermählt ausgeharrt, als wollte sie, wie Miranda, den Bräutigam aus der Hand des Vaters empfangen.

Des Lesens und Schreibens waren beide unkundig, aber daß Shakespeare sich mädchenhaften Reiz auch ohne Bildung denken konnte, scheint mir nicht zweifelhaft. Ich glaube nicht, daß Florizel sich nach Perditas Schulzeugnissen erkundigt hat.

Die Phantasie von der verlorenen und wiedergefundenen Tochter, die die drei ersten Stücke der letzten Periode durchzieht, ist also in ihrer psychischen Grundlage identisch mit der scheinbar gegensätzlich ausgemalten Situation des „Sturm". Nun enthält die Liebesfabel des „Sturm" sehr charakteristische und auf den ersten Blick nicht ganz verständliche Details: Die strenge Prüfung, die Prosper über Ferdinand verhängt, obgleich er ihn doch gut genug kennt und die Heirat von Anfang an billigt, ja herbeiführt; dann die auffällig oft, sogar noch in der „Maske" wiederholte Mahnung der Enthaltsamkeit, die dem von uns angenommenen Anlaß, der fürstlichen Hochzeit, gar nicht sehr gut angepaßt ist. Um diese Züge zu verstehen, müssen wir auf die charakteristischen Details der anderen Dramen eingehen, die auf derselben Motivengrundlage errichtet sind.

Im „Perikles" kommen außer dem Titelhelden noch zwei Väter mit ihren Töchtern vor; der eine von ihnen, mit dem das Drama

anhebt, lebt mit seiner Tochter im Inzest und bedroht jeden Freier, der ihn der Geliebten zu berauben droht, mit dem Tode. Allerdings dürfte dieser Teil des Dramas nicht von Shakespeare sein; da er aber die Fortsetzung ausgearbeitet hat, so muß er die erste Hälfte doch wohl gekannt haben und von ihr zum Schaffen jenes Teiles, der die Fabel von der verlorenen Tochter in der als Vorbild benützten Quelle verwertet, angeregt worden sein.

Im „Wintermärchen“ hat sich Shakespeare fast in allen Punkten eng an seine Quelle, die beliebte Erzählung von Green: Pandosto, The Triumph of Time, gehalten. Die wesentlichste Abweichung liegt darin, daß das Vorbild den Versuch einer Verführung der — unerkannten — Tochter durch den Vater enthält, den Shakespeare gestrichen hat, der auch in den zarten, märchenhaften Ton, in dem der letzte Teil seines Werkes gehalten ist, nur sehr schlecht passen würde. In der Erzählung läßt Pandosto — bei Shakespeare Leontes — den Prinzen, der sich als Ritter ausgibt, in den Kerker werfen und „entgegen seinen hohen Jahren, begann er durch die Schönheit Faunias (der Name Perdita ist Shakespeares Eigentum) gereizt zu werden“. Es folgen dann lange Selbstgespräche und Liebeserklärungen, bis Pandosto, durch ihren Widerstand gereizt, schwört: „wenn sie nicht in kürzester Zeit sich überreden ließe, wolle er alle Lebensart (courtesie) beiseite setzen und sie mit Gewalt zur Gewährung zwingen.“ Die Entdeckung kommt rechtzeitig, um das Äußerste zu verhüten, er anerkennt mit Rührung die Verlorene, feiert ihre Hochzeit und bringt sich bald darauf, von Gewissensbissen gefoltert, um. Diese ganze Episode ist bei Shakespeare verschwunden und hat nur eine leise Spur hinterlassen:

Florizel: Mit dem Gefühl
Seid mein Vertreter jetzt, denn wenn Ihr bittet,
Gewährt mein Vater Großes leicht wie Tand.

Leontes: Eu'r schönes Liebchen müßt er dann mir geben,
Da er's für Tand nur achtet.

Paulina: Herr mein Fürst
Eu'r Aug' hat zu viel Jugend. Einen Monat

Vor Eurer Königin Tod war solcher Blicke
Sie würdiger, als was Ihr jetzt betrachtet.
Leontes: Nur ihrer dachte mein entzücktes Auge.

Auch Shakespeare läßt also Leontes nicht ungerührt bleiben, aber er weiß ein tief psychologisches Motiv dafür einzuführen, das Green völlig entgangen ist. Die Ähnlichkeit Perditas mit ihrer Mutter ist es, die ihn unwiderstehlich anzieht, ganz so wie in dem Grimmschen Märchen, das der Quelle des „Perikles" zugrunde liegt oder nahesteht, der König seine Tochter begehrt, weil sie die einzige ist, die der verstorbenen Gattin ähnlich ist. Die Tochter tritt vor Leontes als die jung gebliebene Gattin hin, als Ebenbild des Gegenstandes seiner Liebe zur Zeit seines heißesten Begehrens, das sie gegen seinen Willen in ihm wiedererweckt.

Dieser zärtlichen, deutlich erotisch gefärbten Einstellung zur Tochter entspricht die Ablehnung des Alterns, der Wunsch, daß die Gattin ewig jung geblieben sein möchte, ewig sich selber gleich — wie ein Bild oder eine Statue. Die merkwürdige Erfindung von der scheinbaren Statuenhaftigkeit Hermionens, der in Greens Erzählung, wo die Königin wirklich stirbt, nicht vorkommt, für die man bisher auch keine andere Quelle nachweisen konnte, wird durchaus verständlich als Darstellung einer Wunscherfüllung. Das malt sich aufs deutlichste in der Enttäuschung des Leontes, gleich nachdem er der angeblichen Statue ansichtig wird:

Doch, Pauline,
Hermione war nicht gealtert, so
Wie dieses Bild scheint.

Wie gut das alles zu Shakespeare paßt, der bei der Heimkehr die Gemeinschaft mit seiner Gattin wiederaufnehmen mußte, die mehrere Jahre älter war als er selbst, das braucht nicht ausführlich auseinandergesetzt zu werden.

Die erotische Einstellung, die Brandes neben der väterlichen herausfühlt, ist also wirklich vorhanden, aber sie fließt mit dieser aus derselben Quelle, der Liebe des Vaters zur Tochter.

So wie im Imogen-Stoff des „Cymbeline“ nach Simrocks Ansicht das Schneewittchenmärchen anklingt — der scheinbare Vergiftungstod, der durch die böse Schwiegermutter herbeigeführt wird — so läßt sich als Grundlage des Wintermärchens ein Griseldis-Stoff erkennen, wenn man den psychologischen Gehalt, wie ihn die Untersuchung Ranks[1] klargelegt hat, ins Auge faßt. Auch bei Griseldis handelt es sich um die Bevorzugung der Tochter vor der alternden Mutter. So wie Griseldis verbannt wird, wird Hermione verurteilt — wobei es im höchsten Maße charakteristisch ist, daß diese Verurteilung erfolgt, gleich nachdem sie einer Tochter das Leben gegeben hat. Es ist, wie wenn der Gatte sagen würde: Nun, wo ich eine Tochter von dir habe, brauche ich dich nicht mehr. Dies gilt natürlich nur von der Grundlage der Fabel, die Shakespeare schon in einer nach ganz anderen Tendenzen bearbeiteten Form übernommen hat. Seine Größe liegt aber darin, daß er jedesmal den eigentlichen, wahrsten und tiefsten Grund, den unbewußten Gehalt herauszuempfinden versteht; dadurch gelingt es ihm, bei der Bearbeitung von ganz gleichgültigen Literatur-Produkten mit scheinbar geringen Änderungen die tiefsten Wirkungen hervorzubringen. Die unverständliche Eifersucht des Leontes, die doch mit solcher Wahrheit wirkt, daß man ihn deshalb mehr bemitleiden, als hassen muß, hat eine solche unbewußte Wurzel in der Ablehnung der Frau — zuerst wegen ihrer Schwangerschaft und dann, weil sie durch die Tochter unnötig geworden ist. Wie bei Griseldis kann die Wiedervereinigung der Ehegatten erst erfolgen, nachdem die herangewachsene Tochter an den Hof des Vaters gekommen ist, und dieser auf sie verzichtet hat. Im Märchen und Drama kommt die Moral zu ihrem Recht, das ist eine Bedingung der teilweisen Durchsetzung einer durchaus nicht moralischen unbewußten Phantasie.

Die Quelle des Wintermärchens enthält also wie der erste Teil des „Perikles“ eine inzestuöse, leidenschaftlich-erotische Beziehung des Vaters

1) Rank, „Der Sinn der Griseldafabel“. Imago I, 1, 1912. Daß Shakespeare mit dem Griselda-Märchen vertraut war, geht aus „The Taming of the Shrew“, II, 1, hervor.

zur Tochter. In Shakespeares Bearbeitung wurde das Motiv nur verwischt, ohne zu verschwinden, und seine psychologische Wurzel, die Bevorzugung des jungen Ebenbildes vor dem gealterten Urbild, blieb bestehen.

Im „Cymbeline" finden wir zwischen Vater und Tochter keine sehr innigen Beziehungen. Nur eines ist hervorzuheben, daß er sie von dem Geliebten fernzuhalten bestrebt ist. Er vermählt sie zwar mit ihm, verbannt ihn aber vom Hofe, so daß die Ehe nicht vollzogen werden kann. Dieses unsinnige Vorgehen paßt gar nicht zu der „rationalisierten" Begründung, der die unebenbürtige Abstammung Leonatos zum Vorwand dient.

Jüngere, glücklichere Bewerber von der Tochter abzuhalten, sich ihren Alleinbesitz zu bewahren, wie es Antiochus und Cymbeline bestrebt sind, das hat das Schicksal dem Prospero, dem Herrn der wüsten Insel, erspart, denn er ist der einzige Mann, den das Mädchen je gesehen hat. Der Inhalt des Stückes ist sein freiwilliger Verzicht auf sie, und nach dem, was uns die anderen Dramen gezeigt haben, ist es nicht mehr schwer, alles, was unverständlich schien, aus dem Widerstand gegen diesen Verzicht zu erklären. Zwei von den drei Bewerbern, Caliban und Stephano, werden mit der größten Verachtung geschildert, als Auswurf, dessen bloße Gedanken schon die jungfräuliche Reinheit beschmutzen. Der dritte, Auserwählte, erhält sie schließlich, aber erst nachdem ihm Prospero mit unnachsichtlicher Strenge entgegengetreten ist und ihn seine Übermacht aufs deutlichste fühlen hat lassen. Er muß ihm als Knecht dienen und sich zu derselben Arbeit wie Caliban gebrauchen lassen, ehe er ihm die Tochter übergibt. Als er ihre Liebesschwüre belauscht, bricht er in die Worte aus:

> So froh darob kann ich nicht sein, wie sie

und setzt erst sich fassend hinzu:

> Doch größre Freude
> Gewährt mir nichts.

Den Klagen Alonzos um seinen toten Sohn erwidert er halb scherzhaft, halb aufrichtig:

Gleich groß ist mein Verlust, und ihn erträglich
Zu finden, hab' ich doch weit schwächere Mittel,
Als ihr zum Trost herbei könnt rufen: ich
Verlor ja meine Tochter.

Die beiden letzten Zeilen sind deutlich. Prospero spielt mit Alonzo und deutet in einer für jenen unverständlichen Form an, sein Sohn lebe nicht nur, er könnte ihn sogar herbeirufen; er selbst aber habe seine Tochter so verloren, daß ihm kein Zurückrufen mehr helfe.

Nach Ansicht der primitiven Völker, die sich in zahllosen Märchen und Gebräuchen erhalten hat, gewinnt man die Herrschaft über einen Menschen, wenn man seinen Namen kennt (z. B. im Märchen von Rumpelstilzchen). Der Name ist auch für unser Empfinden ein wichtiges Stück der Persönlichkeit. Sobald Miranda ihren Namen, das Verbot des Vaters übertretend, preisgegeben hat, verlor er ihren Alleinbesitz an den jüngeren Werber.

Die ganze Behandlung des Ferdinand durch den Schwiegervater hat zahlreiche Analogien in Märchen, wo der Held um die Tochter des Zauberers unter Einsatz seines Lebens dienen muß. Der Unterschied liegt darin, daß der Groll Prosperos nur scheinbar ist, wodurch das Ganze auf ein höheres Niveau gehoben wurde, während der alte Affektinhalt noch deutlich durchschimmert.

So hat sich auch das Gebot der Enthaltsamkeit hinter eine ethische Verkleidung geflüchtet, und nur die aufdringliche Schärfe mit der es eingeschärft und wiederholt wird, deutet an, daß es sich um die Reste väterlicher Eifersucht handelt.

Hat der Dienst Ferdinands seine Analogien im Märchen, so wiederholt das Enthaltsamkeitsgebot eine weit verbreitete Sitte, nach der sich das junge Paar eine Zeitlang — meist die ersten drei Nächte — nicht angehören darf. Ursprünglich war die erste Umarmung dem Vater vorbehalten, an dessen Stelle später das Clan-Oberhaupt und schließlich der Gutsherr trat *(ius primae noctis)*.[1] Als sich das Alleinrecht des Gatten durchgesetzt hatte, wurden diese Nächte dem höchsten

1) Siehe Freud, Das Tabu der Virginität. (Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Vierte Folge, 1918. S. 229 ff.)

Vater, Gott, geweiht und an Stelle der Hingabe trat die Enthaltsamkeit im Namen Gottes (Josefs-Ehe).[1] Solche Enthaltsamkeit verlangt auch Prospero von dem Freier seiner Tochter bis zur Eheschließung, wo er sie ihm ganz und bedingungslos überläßt. Und was gehieht dann, wenn dieser schwerste Verzicht zu Ende geführt ist? Prospero sagt es uns:

> Dort hab' ich Hoffnung, die Vermählungsfeier
> Von dieser Herzgeliebten anzusehen.
> Dann zieh' ich in mein Mailand, wo mein dritter
> Gedanke soll das Grab sein.

Nur der Gedanke an das Grab bleibt dem Alternden übrig, wenn die Hochzeit der Tochter vollzogen ist. Pandosto, der abgewiesene Freier um die Tochter — die Quelle ist fast überall deutlicher als die Bearbeitung — tötet sich selbst gleich nach der Hochzeit. Das Merkwürdigste aber ist, daß die Prophezeihung für Shakespeare selbst ganz genau eingetroffen ist. Seine Tochter Judith heiratete unter sehr auffallenden Umständen. Denn obgleich sie ihren Gatten, der übrigens vier Jahre jünger war als sie, von frühester Jugend an gekannt haben muß (die beiden Honoratiorenfamilien zu Stratford waren eng befreundet, der Vater des Bräutigams, Richard Quiney, hat den einzigen erhaltenen Brief an Shakespeare geschrieben), wurde trotzdem die Heirat mit solcher Eile betrieben, daß weder für eine Aufbietung, noch für die Dispens davon Zeit blieb. Den jungen Eheleuten wurde von der kirchlichen Behörde eine Geldstrafe auferlegt und ihnen überdies die Exkommunikation angedroht.[2] Die Hochzeit fand am 10. Februar 1616 statt und wenige Wochen darauf, am 23. April 1616, starb William Shakespeare.

Wir müssen noch zu einer anderen Abänderung zurückkehren, die Shakespeare an dem Vorbild seines „Wintermärchens" vorgenommen hat. Bei Green langt, wie bei Shakespeare, die Antwort

1) Diesbezüglich sind insbesondere die Bemerkungen in Storfers „Zur Sonderstellung des Vatermordes" (Schriften zur angew. Seelenkunde, herausgegeben von Freud, Heft 12, 1911) hervorhebenswert.

2) Sidney Lee, Shakespeare, p. 271.

des Orakels an, durch die Hermione schuldlos erklärt wird. Pandosto bereut daraufhin seine Eifersucht, allein es ist zu spät, sein kleiner Sohn stirbt und aus Schmerz über diese Nachricht auch die unschuldig angeklagte Gattin. Bei Shakespeare tut Leontes die Antwort des Orakels, die alle anderen überzeugt, mit den Worten ab:

> Nur Lug und Falschheit spricht aus dem Orakel;
> Fort geh' die Sitzung, dies ist nur Betrug.

Und wird dann mit einem Schlag umgestimmt, als er erfährt, sein Sohn sei gestorben.

Hier läßt sich auf den Unterschied zwischen dem Durchschnittskopf und dem Genie der Finger legen. Der Hergang, wie ihn Green erzählt, ist logisch richtig und läßt trotzdem die Hörer kalt. Bei Shakespeare ist die Folgerung logisch unsinnig, aber die Handlung wirkt tief erschütternd, weil sie auf der tiefsten psychologischen Wahrheit aufgebaut ist.

Schon Brandes meint, daß der Mamilius des „Wintermärchens“ den Dichter an sein mit elf Jahren verstorbenes Söhnchen erinnern mußte. Noch einen Schritt weiter, und wir stehen vor dem Problem der Schuld und seiner Lösung. Mamilius stirbt durch die Schuld des Leontes, weil dieser seine Frau, die Mutter seines Sohnes, mißhandelt und von sich gestoßen hat:

> Der Prinz, dein Sohn, aus Furcht und Herzeleid,
> Der Königin halb, ist hin. (III. 2.)

Auch Shakespeare hat seine Frau von sich gestoßen, als er allein nach London ging und dort ohne sie blieb, auch Shakespeare hat seinen Sohn verloren — die Parallele wäre vollständig, wenn die Motivverbindung, die in dem Drama zwischen den beiden Tatsachen besteht, auch in seinem Leben herzustellen wäre.

Diese Verbindung besteht, sobald wir einen Satz der Psychoanalyse darauf anwenden, der von dem Glauben an die „Allmacht der Gedanken“ handelt.

Wenn ein Mann von einer Frau frei zu sein wünscht, an die ihn die Ehe bindet, so empfindet er die Kinder als die lästigste Fessel,

die sich am schwersten abwerfen läßt; im Unbewußten, wohin die zarte Sorgfalt, die unsere Kulturmenschheit für fremde Menschenleben zeigt, noch nicht gedrungen ist, sondern noch die primitive Wildheit herrscht, im Unbewußten reagiert er auf diese Empfindung mit dem Wunsche nach dem Tode der Kinder. Da nun der Glaube an die Allmacht der eigenen Wünsche, der in den Anfängen menschlicher Kultur, im Animismus, noch deutlich sichtbar ist, im Unbewußten noch unvermindert herrscht, so muß er sich als Mörder fühlen, wenn einer, dem seine Todeswünsche gelten, wirklich stirbt, und wenn der Verstorbene nicht nur gehaßt, sondern auch zärtlich geliebt war, wie es bei dem einzigen Sohne zweifellos der Fall ist, dann wird er zeitlebens nicht das peinigende Schuldgefühl los werden. Diesen düsteren Begleiter seines Lebens hat Shakespeare mehrere Male in seiner Dichtung aus dem Unbewußten heraus gestaltet,[1] aber nirgends so deutlich wie hier. Die Gedanken an die Heimkehr boten dafür auch den stärksten Anlaß; alles Wünschen war vergeblich, war töricht gewesen, ihm blieb doch nichts als die Rückkehr zur verlassenen Gattin übrig, und der arme Kleine war ein Opfer ziellosen Ehrgeizes geworden.

Daß Leontes nicht durch das Orakel, sondern durch den Tod seines Sohnes überzeugt wird, ist also psychologisch richtig, wenn wir den Dichter selbst an seine Stelle setzen. An diesem Tode muß er sich selbst die Schuld geben, wie es Leontes tut, und die Erkenntnis eigener Schuld bedeutet für Leontes auch den Beweis der Unschuld seiner Gattin. — Auch Cymbeline wird beinahe zum Mörder seiner Söhne.

Im „Sturm" ist von dem allen nichts zu spüren und das gibt dem Stück die heitere Ruhe, das Gefühl der Sicherheit vor den bösesten und unheimlichsten Menschenhändeln, die Befreitheit von der Erdschwere. Prospero ist ein Vollendeter, dem die Liebe zur Tochter nur wie ein letzter Rest von Menschenschwäche anhängt. Aber ohne Mitarbeit des Unbewußten gibt es kein dichterisches

1) Siehe Jekels' Macbeth-Arbeit (Imago V, 3), der in dieser Hinsicht die Priorität gebührt. Das ganze Problem wird in „Baumeister Solneß" aufgerollt.

Schaffen, und das Unbewußte ist jenseits von Gut und Böse. Um trotzdem die Stimmung der Meeresstille — denn die herrscht im „Tempest“ trotz des Titels und des stürmischen Anfanges — zu behaupten, hat er alles Trübe und Böse von den drei Hauptpersonen weg auf die Nebenfiguren verschoben und dort nur leichthin, oberflächlich angedeutet. Die Puppen hängen schon in schlaffen Drähten, denn der Puppenspieler geht bald zur Ruhe.

Auch das Motiv der Schuld am Tode des Sohnes fehlt nicht, und wieder ist es ganz dieselbe Ursache wie im Wintermärchen, die diesen Tod verschuldet hat. Er muß sterben, weil sein Vater die Tochter — die hier an Stelle der Frau steht — von sich gestoßen hat. Aber der Vorwurf hat nichts mehr von der alten Schärfe, denn einer der Bösewichte des Stückes spricht ihn aus und nicht um der Wahrheit willen, sondern in der offenkundigen Absicht, zu kränken und zu verletzen.

Sebastian: Herr, dankt Euch selber nur für den Verlust.[1]
Ihr gönntet nicht Europa Eure Tochter,
Verlort sie an den Afrikaner lieber,
Wo sie verbannt doch lebt vor Eurem Auge,
Das diesen Gram zu netzen Ursach'.
Alonso: O still doch!
Sebastian: Wir alle knieten und bestürmten Euch
Vielfältig, und die holde Seele selbst
Wog zwischen Abscheu und Gehorsam, welche
Der Schalen sinken sollte. Euern Sohn
Verloren wir für immer, wie ich fürchte.

Noch an einer anderen Stelle klingt der Sohnestod, wenn auch sehr leise und entfernt, an: In seiner Lobrede auf Miranda, als er sie dem Bräutigam übergibt, nennt sie Prospero (IV. 1.) *„a third of my own life“*. „Ein Dritteil meines Lebens.“ Das haben alle Kommentatoren unverständlich gefunden, denn Miranda, das einzige Kind Prosperos, kann doch nur die Hälfte seines Lebens genannt

1) Der Tod Ferdinands ist gemeint.

werden. Manche Herausgeber[1] ändern deshalb, obgleich gerade der „Sturm" im Folio von 1623 sehr gut gedruckt ist, den Text ab und lesen: *„a thread,* ein Faden meines Lebens." Aber diese Gewaltsamkeit gibt erst recht keinen Sinn, denn Prospero fährt fort: *„or that for which I live"*, und er kann doch nicht sagen wollen, daß er für einen Faden, d. i. für einen geringfügigen Bestandteil seines Lebens gelebt habe. Die Stelle gibt aber einen sehr guten Sinn, wenn wir annehmen, daß Shakespeare sich unwillkürlich selbst an die Stelle des Prospero gesetzt hat, denn, da er zwei Töchter hatte, durfte er die eine ein Dritteil seines Lebens nennen. Noch besser wird der Sinn allerdings, wenn Prospero sich bei dem Dritteil gar nicht mitrechnet, weil dann die Fortsetzung, „oder das, wofür ich lebe", erst die volle Bedeutung erlangt; und auch diese Dreizahl läßt sich rechtfertigen, wenn man annimmt, daß Shakespeare sich in dieser kleinen „Fehlhandlung" in die Zeit zurückversetzt, in der ihm noch der Sohn lebte und er drei Kinder besaß.

Es scheint, als hätte Shakespeare überhaupt, so wie er sich in der Hauptperson idealisiert, in den Nebenfiguren seine Schwächen und Laster verspottet.

Von den beiden Verschwörungen gegen den Bruder (Sebastian und Antonio) läßt sich ohne gründliche Untersuchung nichts sagen, denn dies ist eines der Lieblingsmotive Shakespeares, das in zahlreichen Dramen: Lear, Hamlet, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um nichts, behandelt wird. Aber Stephano und Caliban sind die Verkörperung von Fehlern, die ihm, wenn wir dem Gerücht trauen dürfen, nicht fremd waren.

Stephano, der ohne sein Allheilmittel, die Flasche, nicht leben kann, ist die menschgewordene Trinklust. Daneben zeichnet ihn eine Vorliebe für Wortspiele und Silbenstechereien aus,[2] die Shakespeare selbst in hohem Grade besessen zu haben scheint.

Caliban wird immer wieder „Fisch" genannt, aber nicht in demselben Sinn, wie Thersites in „Troilus und Cressida" den Ajax wegen

1) Zum Beispiel im Leopold Shakespeare und die ihm folgenden.

2) „Witz soll nicht unbelohnt bleiben, so lang' ich König in diesem Lande bin."

seiner Stummheit „Land-Fisch“ nennt, denn Caliban kann sehr gut reden, seit Prospero es ihn gelehrt hat. Vielmehr muß man daran denken, daß Caliban der Sohn einer Teufelsbuhle ist, die selbst den Luftgeist Ariel für ihre Gelüste mißbrauchen will. Der Sohn ist ihr nachgeraten, denn er versucht es, der Tochter seines Wohltäters Gewalt anzutun und lacht noch wohlgefällig, wenn er daran erinnert wird. Der Fisch ist eines der verbreitetsten männlichen Sexualsymbole,[1] und wäre Caliban ein Geschöpf des Mythos, statt ein Erzeugnis dichterischer Phantasie, die Mythologen würden ihn ohne Zagen als „phallischen Dämon“ bezeichnen.

Ob der Dichter, der in diesem Drama wie seiner Kunst, auch seiner Jugend endgültig Lebewohl sagt, mit diesen Gestalten auch von den Fehltritten und Verirrungen seiner Jugend Abschied nimmt, das läßt sich allerdings nicht mehr als vermuten, da er selbst nicht die leiseste persönliche Beziehung anbringt.

Von der Verfolgung der entfernteren Ausstrahlungen müssen wir zum Mittelpunkt des Stückes zurückkehren. Denn jedes Shakespearische Stück hat einen solchen Mittelpunkt, keinen abstrakten Grundgedanken, sondern eine lebendige Seele, ein Stück tiefster Menschlichkeit, auf das alle Ereignisse und Worte hinweisen. Im „Sturm“ ist es das Problem des Dienens, das den Dichter in dem Augenblicke fesselt, wo er sich dem Dienste des Hofes und der Stadt, des Ruhmes und Gewinnes entzieht, um frei und unabhängig auf eigenem Grund als sein eigener Herr sein Leben zu beschließen. Alle Gestalten des Stückes dienen: Antonio, der um Herzog zu heißen, die Lehenspflicht gegen Neapel auf sich nimmt, handelt nicht einsichtsvoller als Caliban, der in demselben Atemzuge ruft: „Caliban hat einen neuen Meister, Hurra Freiheit.“ Ebenso wie Caliban den Stephano, stiftet er den Sebastian zum Morde an seinem Herrn an. Das sind die ganz niederen Naturen, für die das Wort Freiheit gar keinen Sinn hat, weil sie nicht frei zu sein vermögen, die immer in Knechtschaft verfallen müssen, aber doch immer ihren Herrn hassen und gegen ihn meutern.

1) Vgl. Eisler, Der Fisch als Sexualsymbol, Imago, III, 1914, S. 165 ff.

Die nächste Stufe ist Ariel, der so gut zu dienen versteht, aber wie ein Stück Natur, das er ist, Dienst und Knechtschaft nur ungern erträgt. Die dritte Stufe nimmt Ferdinand ein, der darauf verzichtet, frei zu sein, und es nicht aus Zwang oder um Lohn, sondern um der Liebe willen vorzieht, zu dienen. Dies ist die rechte und wahre Art des Dienstes, die den höchsten Lohn verdient.

Aber auch Prospero dient, denn in seiner letzten Ausrufung, mit der er den Zauberstab niederlegt, nennt er die Geister „schwache Meister“. Auch das Herrschen bedeutet noch ein Für-andere-da-sein und also ein Dienen. Wenn Prospero auch diese letzte Fessel abwirft, so steht er schon jenseits des Menschlichen, und es bleibt ihm kein anderer Weg offen, als der ins Grab.

Vorher aber bemüht er sich, die Tochter, das einzige Wesen, das ihn noch an die Menschheit band, zu beglücken, indem er sie freigibt, und dem Geliebten zuführt. Dies ist sein und war Shakespeares letzter Dienst für die letzte Liebe.

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTER TEIL

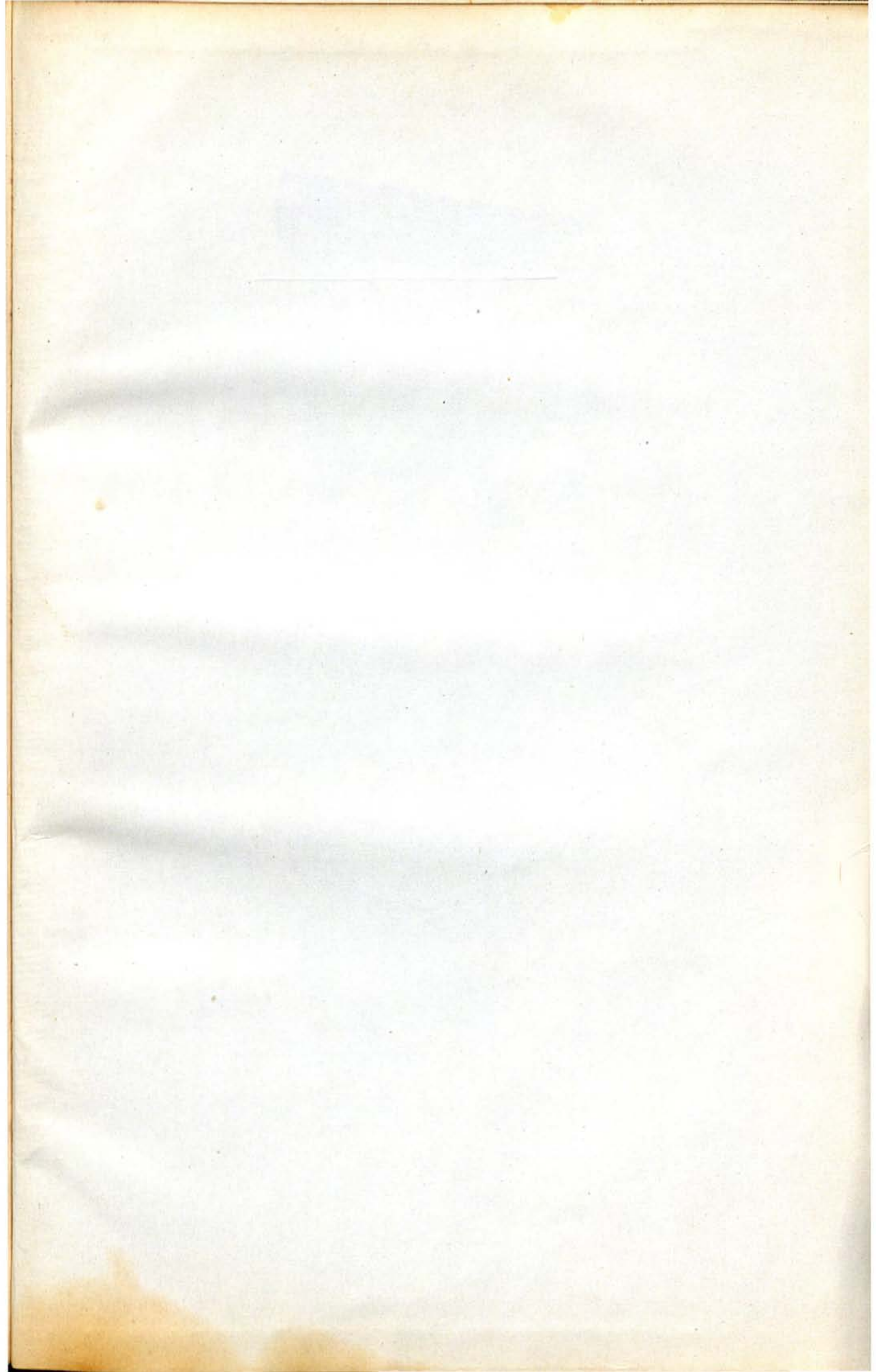
Seite

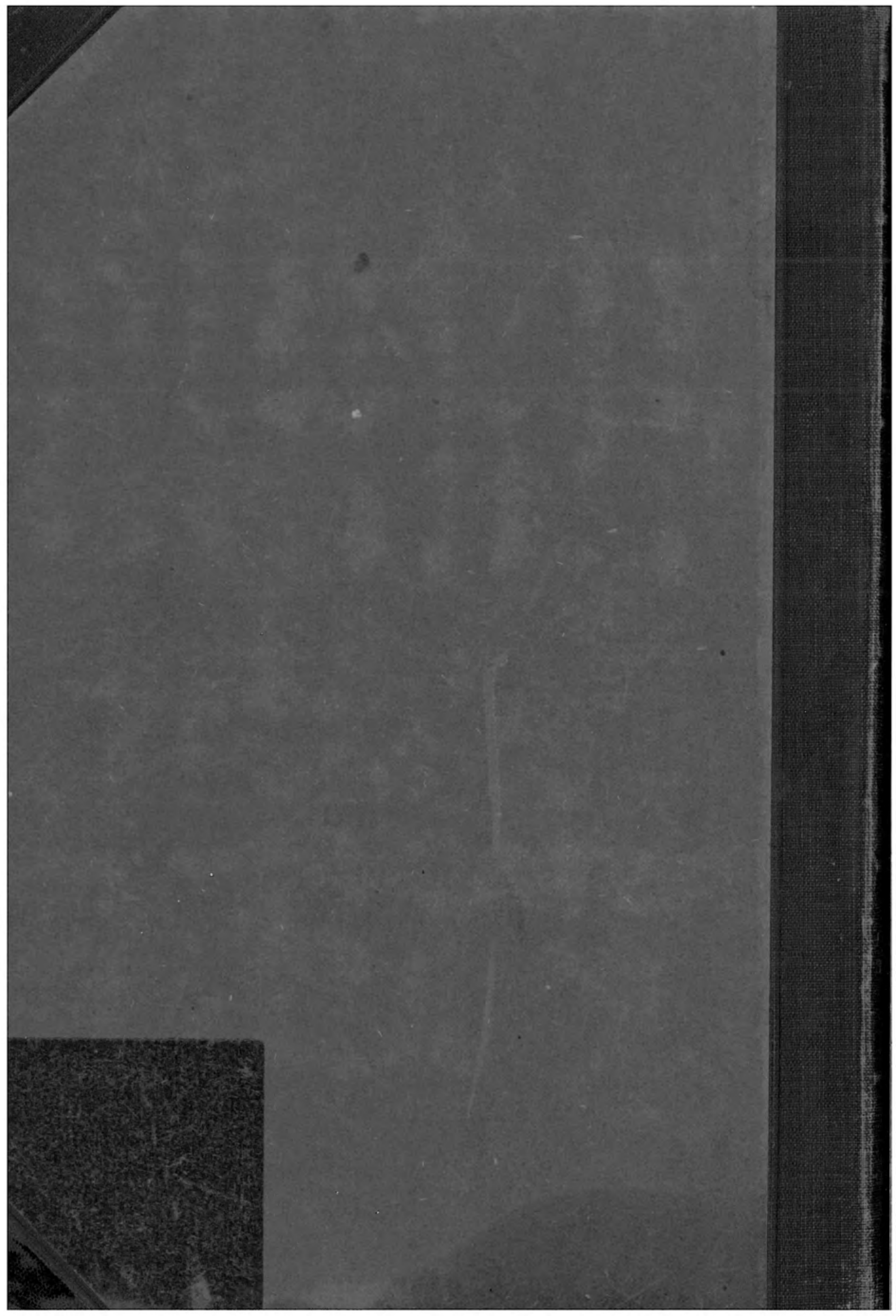
Gemeinsame Tagträume 3

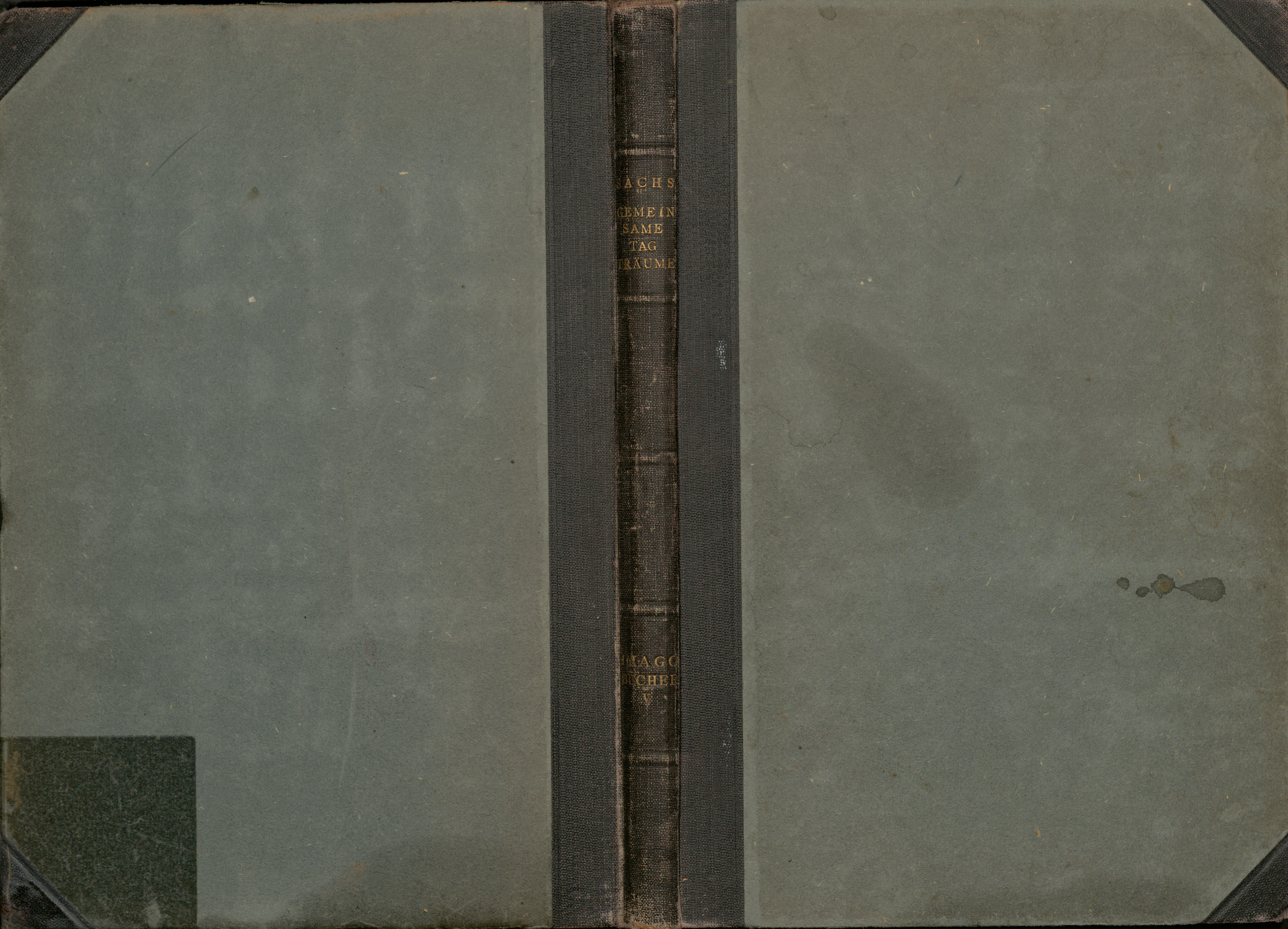
ZWEITER TEIL

Einleitung 39
Schillers „Geisterseher“ 41
„Der Sturm“ 131
I. Einleitung 131
II. Entstehungszeit und Anlaß 132
III. Quellen 153
IV. Analytischer Teil 161

Ambivalență când V. dovedește o
indiferență totală și categorică deși
face C., face alternează pe reflecții
de durere aparent sinceră plângând
aproape lacrimogen, situații la C.






SACHS
GEMEIN
SAME
TAG
TRÄUME
IMAGO
BÜCHER
V